CRG

REVISTA LATINOAMERICANA DE ESTUDIOS SOBRE LA HISTORIETA

no. 30 - vol. 8 - junio 2008

REVISTA LATINOAMERICANA DE ESTUDIOS SOBRE LA HISTORIETA

www.rlesh.110mb.com

Dirección, redacción y administración
Calle 11 # 160 e/ K y L - Vedado
La Habana (Cuba)
tel.: (537) 832 75 81-3 - fax: (537) 832 22 33
e-mail: edpablo@eventos.cip.cu

Directora general
Irma Armas Fonseca

Directores culturales
Dario Mogno, Manuel Pérez Alfaro

Redacción
Gladys Armas Sánchez
Samuel Paz Zaldívar

Diseño
Tony Gómez

Ilustración de cubierta
viñeta de «Elpidio Valdés» de
Juan Padrón Blanco

La **Revista latinoamericana de estudios sobre la historieta** es el órgano oficial del **Observatorio permanente sobre la historieta latinoamericana**. Su periodicidad es trimestral: sale el 15 de marzo, el 15 de junio, el 15 de septiembre y el 15 de diciembre de cada año. El precio de cada ejemplar es de 10 $MN en Cuba, de 3 US$ en los demás países. La suscripción anual individual cuesta 40 $MN para el envío en Cuba, 12 US$ para el envío a los demás países. La suscripción anual para las instituciones cuesta 20 US$ sea en Cuba sea en los demás países.

©2008 Revista latinoamericana de estudios sobre la historieta / Observatorio permanente sobre la historieta latinoamericana.

© Las ilustraciones que aparecen en este número son propiedad de sus autores.

Fotomecánica e impresión: Departamento técnico de la Editorial Pablo de la Torriente.

ISSN: 1683-254X

Pablo de la Torriente
Editorial

Índice

HISTORIETA & IDENTIDAD

Joanne C. Elvy
Elpidio Valdés. Un espejo de nacionalismo, identidad y memoria histórica en Cuba **61**

AUTORES

Laura Vanesa Vazquez
Copi: el fuera de campo **75**

Andrés Colmán Gutiérrez y Roberto Goiriz
Robin Wood. El nombre de la aventura **87**

HISTORIETA & SOCIEDAD

Manuel Barrero
Historietistas latinoamericanos en otros mercados, razones para el *exilio*. El caso de Argentina **100**

Elpidio Valdés
Un espejo de nacionalismo, identidad y memoria histórica en Cuba

Joanne C. Elvy
Algoma University College, Sault Ste. Marie, Canada

Resumen

Cuando se trata de historias nacionales dentro de la memoria popular de los cubanos, viene a la mente el personaje animado de Juan Padrón, Elpidio Valdés, un oficial mambí del Ejército Libertador de 1895. Este ensayo analiza en primer lugar cómo Elpidio, que es emblemático de la cubanidad, refleja todo aquello que significa ser cubano; cómo su amor, María Silvia, representa el papel que las mujeres han adoptado en Cuba a lo largo del proceso revolucionario; y cómo las historietas de Elpidio y su grupo a un nivel muy humano y real continúan reafirmando la fuerza y la perseverancia de los cubanos en su historia.

Abstract

When attending to national stories within the popular memory of the Cuban people, Juan Padrón Blanco's animated figure Elpidio Valdés, a mambí *officer from the* Ejército Libertador *of 1895, comes to mind. This article first examines how Elpidio, emblematic of cubanidad, reflects all what it means to be Cuban; how his love interest Maria Silvía represents the role that women have taken on in Cuba throughout the revolutionary process; and how the stories of Elpidio and his entourage, on a very real, human level, continue to reaffirm the strength and perseverance of the Cuban people for all times.*

Cuando se trata de historias nacionales dentro de la memoria popular de un individuo, en el imaginario cubano viene a la mente el personaje animado de Juan Padrón, Elpidio Valdés, un oficial mambí del Ejército Libertador de 1895. Para los cubanos de cualquier edad, el personaje de Elpidio es a la vez fantasía y realidad, héroe y patriota que propugna un código de valores como representación visual del ideal cubano en búsqueda de su soñada autonomía como estado soberano. A través de las aventuras de Elpidio y sus partidarios en la batalla por la libertad, se refuerza en la memoria colectiva del individuo la lucha por la independencia cubana del siglo XIX. Pero al mismo tiempo, Elpidio y sus leales compañeros reflejan el ingenio, la camaradería y la integridad del pueblo cubano a lo largo de su dilatada historia.

Como investigadora situada fuera de la experiencia cubana me dispongo a emprender un proyecto etnográfico en

Traducción del inglés por Jorge L. Catalá Carrasco.

profundidad sobre el amplio impacto de Elpidio Valdés como fenómeno cultural, analizando cómo su caracterización, además de las historietas impresas y animadas, reflejan el espíritu de cubanidad en el cubano de a pie. Una vez dicho esto, mi presente interés en Elpidio Valdés como representante de la cubanidad se articula de tres maneras. En primer lugar, desde mi posición como teórico cultural, reflexiono sobre cómo la transformación del personaje de Elpidio –desde la inicial tira cómica de 1970 hasta el filme de dibujos animados de 1979– modifica su imagen de personaje de humor gráfico, representativo de un momento épico en la historia de Cuba, y lo transforma en *alguien* que es tal vez *real* y continúa existiendo. Es decir, su presencia como entidad en Cuba es más que un producto cultural. En este sentido, Elpidio como mambí se sitúa como una figura histórica, representando lo esencial de la identidad cubana respecto a su independencia como nación, tanto en el ayer, el ahora o en el devenir. Como mambí, él es mitológico, existiendo más allá del tiempo y el espacio, representando todo lo que significa ser cubano.

Aparte del propio Elpidio, también subrayo la profundidad en la caracterización de María Silvia como arquetipo femenino de fuerza y convicción, ya que es un personaje emblemático de la participación que las mujeres cubanas han tenido en el proceso revolucionario, ya sea en el pasado, en la actualidad o en cualquier período[1]. Además, su participación activa como luchadora de la libertad en las historietas de Elpidio, junto con su *personal* interés en Elpidio, es un componente esencial de la narrativa respecto a la identidad cultural; un lector cubano, al querer conocer su historia, querría leer sobre esta *relación* como *parejas* representativas que tomaron parte en la lucha por la independencia del siglo XIX. Mi última área de interés en las historietas de Elpidio en su conjunto es la menos tangible de las tres, aunque quizá al final resulte la más profunda. Me refiero a encuentros informales que he tenido con ciudadanos cubanos a lo largo de los últimos diez años. Desde los relatos de las dificultades vividas por muchos en los primeros años del *período especial* –incluidas trágicas pérdidas para algunos– hasta mi observación, de primera mano, de la ingenuidad cubana cuando se trata de lidiar con la escasez que se afronta cada día, debido a la imposición de sanciones económicas en el país.; de alguna forma, los cubanos han conseguido resolver la situación hasta ahora, reinventando lo que puede ser dentro del marco de la visión revolucionaria. Estas interpretaciones gráficas de Elpidio pueden parecer historietas o dibujos animados en la superficie, pero sugiero que reafirman la fuerza y la perseverancia del pueblo cubano a un nivel muy real y humano, reflejando los retos que una persona corriente debe afrontar con respecto a su dignidad; sin importar dónde vivan en la isla ni la posición que ocupen en la sociedad cubana.

De hecho, a través de mis viajes a Cuba, que comenzaron a finales de la década del noventa, me ha resultado desde entonces imposible separar al Elpidio animado del Elpidio *persona* que he llegado a conocer, aunque no lo vea con tanta frecuencia ahora como lo hacía diez años atrás. En aquel momento los dos –el *personaje* y el *real*– eran para mí uno solo. Me percaté de su om-

nipresencia por primera vez mientras trabajaba como fotógrafa documentando espacios públicos en la isla. Más tarde me enteré de que este tipo enigmático había mantenido entrevistas en la prensa popular cubana sobre él mismo o junto con su *alma gemela*, Juan Padrón; y cómo este personajillo había escrito y publicado editoriales dirigidos a la nación en momentos cruciales de los últimos quince años. Entonces adquirí algunos recuerdos del mismo Elpidio –figuritas de plástico cubanas de él con su caballo Palmiche –en una tienda de todo a un peso en el centro de Santa Clara en el 2001.

Como me explicaron fervorosamente varios colegas en la isla, los dos representan rasgos *clásicos* de la personalidad cubana. Esto me hizo entender que la amplia presencia de Elpidio no había sido relevante tan solo para los niños cubanos a lo largo de los años, sino que ha sido y continúa siendo entendida por cubanos de todas las edades. La cercanía de los dichos y refranes locales, la camaradería desplegada entre los personajes en las historietas y, por supuesto, un humor criollo de carácter particular o regional que se inserta en la narración, son algunos de los factores que permiten la inmersión de cualquier cubano en las aventuras de Elpidio Valdés.

En este caso, la combinación de la guerra de independencia de 1895, piedra angular inscripta en la memoria nacional cubana, junto con lo intangible –elementos entrañables que reflejan momentos de nuestra vida diaria– convierten el pasado en «una experiencia humana compartida»; un ejercicio cultural para reforzar el conocimiento íntimo que ya conocemos de nosotros mismos, una «diversidad de... compromi-

ELPIDIO TOMÓ EL MACHETE PLATEADO
CUANDO SU PADRE CAYÓ EN COMBATE
... Y SIGUIÓ PELEANDO POR
CUBA LIBRE, INDEPENDIENTE
Y SOBERANA.

Figura 1: Elpidio Valdés.

sos... intelectuales, emocionales y morales» para recordarnos dónde hemos estado y lo que podemos imaginar (Irwin-Zarecka, 1994, p. xi). Barthes describe cómo la información visual tiene la capacidad de provocar al inconsciente óptico, hayamos o no participado en el hecho real tal y como ocurrió en su momento; ver, sentir y percibir son parte de nuestra memoria colectiva como seres humanos –«un medio carnal, una piel que comparto con cada persona» –y eso apela a nuestra memoria que subyace, invitándonos a la experiencia como si fuera nuestra (1980, 42). Como ha señalado Thelen (2005), si la historia se considera como un abstracto de meras palabras en una página –limitada a las estadísticas y la lógica, fija y lineal, un recuerdo, un incidente parte del pasado y nada más– las historias de un pueblo permanecerían en el pasado, incluso si estos eventos fueran

CON NOTAS ERIZANTES SUENA EL TOQUE A DEGÜELLO Y LA CABALLERÍA METE ESPUELA Y SE VA DESBOCADA CONTRA EL CUADRO.
TA TA-TA TA
LOS ESPAÑOLES ACELERAN EL FUEGO EN DESCARGAS... LUEGO ORDENAN FUEGO GRANEADO, TRATANDO DE CONTENER LA CARGA--
BOP
POM-BAUN
LOS MAMBISES, AL GALOPE, DESCARGAN SUS REVÓLVERES Y CARABINAS... Y CUANDO ESTÁN CERCA DEL CUADRO...
CRAZ
BOP
PAO
¡AL MACHETE EEEEEEEEE!
BAM FOK BALUM!
¡VIVA ESPAÑA!
¡VIVA CUBA LIBRE!

Figura 2: La carga al machete.

relevantes para el ahora y para las condiciones presentes bajo las cuales vivimos nuestras vidas. Sin nuestras historias, ¿cómo podemos referirnos al pasado desde el que venimos para seguir hacia delante como personas? Dicho esto, más allá de la obvia representación de Elpidio Valdés como figura visual de un momento épico en la historia cubana, la manera en que un lector cubano se identifique culturalmente con la información visual y textual de estas historietas, sería un reflejo de la cubanidad presente en el inconsciente colectivo del pueblo en su conjunto. Así, los cubanos en cualquier parte podrían recordar quiénes son como pueblo con respecto al orgullo y la dignidad nacional, sin importar los impedimentos que afronten en su vida diaria, producto de la imposición sobre su nación de amplios sistemas de poder a lo largo de los años.

De forma similar, en mis viajes por otros países de Latinoamérica tras el estreno en Hollywood del primer «Spiderman» en 2002, observé jóvenes por todas partes desfilando con la parafernalia de Spiderman, empujándose en la cola de cabinas preparadas para hacerse una foto con el mismo Spidey, padres lanzándose resueltos a sus ediciones de bolsillo para creerse esta especie de superhéroe hegemónico cien por cien americano. Desde pósters cubriendo las bulliciosas calles de La Paz, compitiendo visualmente con el ascenso de Evo Morales, hasta los pueblecitos más pequeños y tranquilos de México, el saber tradicional pierde terreno frente a la globalización; incontables grandes su-

perficies sacan provecho de la *memorabilia* de Mattel o Disney; en definitiva se refleja otro código de valores, un *lenguaje* para seducir y consumir el inconsciente colectivo de cualquier niño, material e ideológicamente. Más allá del encanto que la fantasía y el deseo ocupan en nuestro tiempo y espacio, a medida que colonizan el inconsciente colectivo –y la evidente imposición visual de una estructura moral imperialista– me he preguntado cómo podían estos chicos situarse en medio de tanto artefacto extranjero, ya sea social, cultural o históricamente. En un momento crucial de la historia mundial, con cambio de siglo incluido, mientras los movimientos políticos en Latinoamérica viran notablemente hacia la izquierda, ¿dónde están los héroes de estos chicos? «La lucha del hombre contra el poder, es la lucha de la memoria contra el olvido» (Kundera, 1986). «¿Dónde están ustedes, mis héroes? Díganme...»[2].

Se ha escrito mucho sobre las implicaciones políticas de los medios visuales como propaganda y su idoneidad para educar a las masas. Desde su capacidad para despertar la memoria personal a su potencialidad para evocar nacionalismos. Así, la producción masiva de artefactos culturales, insertada con una intención hegemónica, ha sido de antaño el tema de teóricos culturales (ver por ejemplo, Adorno & Hockheimer, Benjamin, Dorfman, Eco, Gramsci, Jameson, Mattelart et al); como también lo es el inquietante papel que la tecnología juega hoy en día al producir y transmitir información visual «que salta por encima de altos edificios –y bloqueos económicos– de un solo brinco». A pesar de todo, los cómics y los dibujos animados han jugado un papel importante en Latinoamérica –clandestinos o no– como comentario social que ha reflejado luchas políticas y sociales, incluyendo (aunque no únicamente) representaciones de fuerzas coloniales dominadoras y también la opresión imperialista. Dejando de lado la referencia obligada a «Para leer el pato Donald» (Dorfman y Mattellart, 1975), el simple reconocimiento de las aventuras de Peter Pan podría ser suficiente para que muchos cubanos se distanciaran del llamado *valor benigno del entretenimiento* que desde el Norte saluda en forma de personajes de fantasía.

Sin embargo, estoy claramente decidida a separar a Elpidio Valdés de estos niveles de análisis: desde asumir el rol de personaje de acción de la Cuba socialista posterior al 1959, hasta ser un personaje cubano emblemático que lucha contra las fuerzas imperialistas. A esto hay que sumar los límites en los métodos de investigación arraigados sistemáticamente en una teoría desarrollada desde el Norte/Occidente. Situar a Elpidio y a su grupo dentro de estos marcos teóricos sería constreñir su potencial como *ser* cultural. Particularmente, en relación a aquellos que desde afuera continúan interpretando el proceso revolucionario cubano como limitado –con fecha de caducidad– entre el manido convencimiento de que Cuba como nación *cambiará* una vez que el régimen actual sea *remplazado*. Tal imposición del lenguaje en sí mismo supone una asunción de poder que castra el despertar de la conciencia, se parapeta en la posibilidad y, en definitiva, frustra el potencial de la revolución como proceso. En estos tiempos convulsos el proceso es vital, es una chispa de esperanza.

Transitemos hacia un espacio espiritual, mitológico, más allá del dominio del héroe en el sentido material, hacia la identidad cubana de pura cepa, la cubanidad. Echando la mirada atrás en busca de inspiración, Judson declara que «no hay nada más importante para la mitología cubana que un sentido de historia», el hilo de la patria tejido en el espíritu de sacrificio (1984, p. 53). Steedman avisa sobre la tendencia que existe en leer la historia escrita (una práctica en sí misma) como evidencia de algo que ya ha ocurrido y que, por tanto, esos eventos ya no pertenecen al presente de la historia; cuando en realidad, «los hechos no terminan» *–no puede haber un final–* «la historia no ha terminado y nunca puede acabar» (1999, p. 48). Asumamos que la nueva información puede trazar, alterar o descentralizar el discurso dominante. En el mejor de los casos tal posibilidad puede parecer tenue pero resulta una chispa de esperanza.

Aquí, en el corazón de la cubanidad, *como diría la leyenda*, Elpidio Valdés nació en enero de 1876 en Coquito de Guayacal, entre la primera y la segunda guerra de independencia de los luchadores por la libertad mambises. Antes de que su propia historieta apareciera en época contemporánea, con la ayuda del compay Juan Padrón en 1970, en el no. 306 de *Pionero*, del 8 de agosto[3].

Aquellos que crean en la revolución conocerán sus raíces en el pensamiento intelectual del siglo XIX, reflejado en parte en los escritos filosóficos del Padre Félix Varela y Morales (1788-1853), figura fundadora de la identidad nacional cubana y filósofo-educador en pensamiento racional y moral. Conocerán también cómo nuestro carismático Elpidio adoptó el nombre del que se considera uno de los mejores escritos de Varela, «Cartas a Elpidio», que el autor dedicó a la juventud de Cuba: «guiado por la antorcha de la fe camino al sepulcro en cuyo borde espero, con la gracia divina, hacer, con el último suspiro, una protestación de mi firme creencia y un voto fervoroso por la prosperidad de mi patria» –otorgándonos la fe para llevarnos adelante (1989, p. 182).

Finalmente, en formato de dibujo animado, el primer largometraje de Elpidio Valdés (1979) se abre con una invitación a todos para participar en «su historia», dentro de la historia: «Para los Pioneros cubanos: Que si hubieran vivido en el tiempo de los mambises habrían sido más valientes que el más valeroso con el machete», el mismo machete como metáfora crucial de estos momentos épicos en la historia de Cuba[4]. La convergencia de las versiones impresa y animada le aportan un aire de vida a la cubanidad. Aunque las dos interpretaciones textuales pueden diferir en términos de narrativa y acción, las dos representan similares concepciones sobre Elpidio siendo respetuoso con sus padres y leal con sus amigos, los camaradas y la patria. Desde sus años de formación infantiles hasta su entrada en la edad adulta, su (y por tanto, *nuestra*) conciencia innata le lleva a oponerse a aquellas fuerzas que continúan amenazando la soberanía de Cuba y que impiden el derecho cubano a ser una nación.

Desde el comienzo de la versión animada de Elpidio Valdés, la historia evoca familiaridad en cómo el tiempo y el espacio cinemáticos se construyen y mantienen. Esto se refuerza al principio en cómo los respectivos personajes son presentados y retratados visualmente.

Figura 3: Elpidio Valdés encuentra a María Silvia.

Y más tarde, a medida que la narración progresa, en cómo son desarrollados en *personalidades* de carácter familiar. Desde el principio, el joven mambí es llevado a la necesidad de tomar medidas defensivas, como bien le adiestra su padre en el uso del machete. Y paralelamente, desarrolla sus habilidades mentales con su madre, aprendiendo a leer y escribir[5]. Pronto vemos a Elpidio como un joven valiente y un estratega militar imaginativo, con un sentido orgulloso de lo que significa ser cubano... y con un interés amoroso en la criolla María Silvia.

A medida que se despliega cada escena, la cámara transita por los diversos escenarios, centrándose en detalles específicos, como si se tratara de fotografías; los primeros planos y los fondos crean profundidad en cada fotograma; las voces *en off*, los eventos y el sonido, llevan la acción hacia delante presagiando el papel que cada personaje adoptará, mientras son presentados en la historia, todo con un arreglo espacial de carácter íntimo. Palmiche y Pepito, por ejemplo, no son identificados con sus nombres al principio, como si carecieran de importancia para la acción en la versión animada de 1979, pero la cámara, sin embargo, se empeña en centrar nuestra atención hacia ellos dos. Primero, por la forma como Palmiche *aparece* en el guión de manera casi inesperada, parándose a oler una flor antes de meterse en batalla, *actuando* de una manera cándida con características muy *humanas* como en otros episodios de Elpidio Valdés. Y más tarde, por cómo Pepito, un joven corneta mambí, es llevado a un *vis-a-vis* con la precoz Eutelia, con el tiempo fílmico insistiendo en los dos, de una manera deliberada, para informar a la audiencia de que *algo* ha empezado. Las dos versiones (fílmica e impresa) puede que fueran propuestas en un principio como una serie para los niños cubanos, pero podría decirse que el guión es maduro teniendo en cuenta su lenguaje y su habilidad para el humor, abriendo el atractivo que Elpidio y su grupo tendrán para la audiencia de cualquier edad[6]. Estas técnicas fílmicas, aun siendo obvias, ayudan a ofrecer pistas visuales muy específicas para un directo y/o intelectual compromiso con la audiencia, que lleva a entender la serie de Elpidio co-

¡NUESTRA BANDERA DE COMBATE! ¡SE LA LLEVA, ANIMALES!
¡FUEGO! ¡TÍRENLE! ¡QUE SE LA LLEVA, RECONTRAPARDIEZ!
¡AY! ¿NOS VAN A FUSILAR
¡AY, MADRE DE...
¡SILENCIO! ¡QUE NO SE ENTERE EL GENERAL!

Figura 4: María Silvia en acción.

mo una producción reflexiva y de profundidad, en contraposición con la operación comercial o de *entretenimiento* elaborada para alimentar a audiencias pasivas[7].

Se ha criticado en ocasiones que los componentes técnicos de los dibujos animados son poco trabajados, ásperos o sin una cuidada sincronización[8]. Sin embargo, en mi opinión son precisamente esas cualidades, junto con las cercanas *personalidades* y las metáforas visuales en las historias, las que invitan a la audiencia a participar de la aventuras de Elpidio desde una posición familiar, como forma de estimular la memoria y su participación. Por una vez, que cada personaje cubano de la serie sea representativo del *peculiar* mestizaje de la cultura y la raza en la isla es altamente significativo. No en vano este atributo, la pura cepa, separa la identidad cubana de otras realidades latinoamericanas; el apellido Valdés es en sí mismo una reafirmación de la mulata Cecilia Valdés, el personaje clave de Cirilo Villaverde que proviene de la tradición literaria cubana del siglo XIX. Caracterizaciones aparte, referencias visuales como la del machete y la bandera cubana son símbolos distintivos de cubanidad y nacionalismo, que actúan como vínculos entre el pasado y el presente. Estas referencias, como atributos de cultura e historia, junto con la calidad estética del texto animado, reflejan lo que es particularmente cubano respecto al paisaje y la memoria, distanciándose del llamado valor comercial de la Warner Brothers y el Disney del momento[9]. En particular, cabe mencionar las pinturas de Modesto García, cuyos paisajes campestres de Cuba –los árboles, las rocas y montañas– como

partes del escenario de la historia y como distintivo atributo del espacio de fondo en todo el primer filme animado, evocan una cualidad luminosa inherente a las acuarelas cubanas; la peculiar calima del atardecer, la difusión del color, forma y contorno pintados en la memoria. Este panorama, no muy distinto a la vista que desde mi ventana contemplo en este preciso momento, por encima del ambiente general de Santiago de Cuba, tiene una cualidad familiar en la textura que yo misma he llegado a conocer, aun siendo extranjera.

En cualquier caso, si la película animada *carece* de los llamados estándares técnicos en cuanto a sofisticación visual, esto será irrelevante en relación al argumento. Lo que inicialmente parece un simple recuento de eventos históricos que todos los cubanos conocen de memoria –la guerra de independencia contra los opresores españoles– se acerca al sentir más hondo cubano cuando Elpidio conoce la muerte de su padre en una emboscada, después de haber prometido a su madre que cuidaría del viejo. La versión animada difiere ligeramente de la impresa en cómo se retrata este momento. La cámara se mueve para captar a Elpidio, mientras la voz *en off* del general Pérez Pérez llama al joven mambí para darle la noticia de la muerte, entregándole el preciado machete de su padre. La cámara se mueve de Elpidio al general y viceversa, mientras Elpidio permanece estoico, con la mandíbula apretada y el ceño fruncido, dándose cuenta de la gravedad de lo que ha sucedido. Mientras que la reacción *emocional* es más inmediata en la versión animada, ya que Elpidio es parte del ataque a la plantación azucarera de Mr. Chain en la siguiente escena –con cara severa de concentración– el modo en la versión impresa está personalizado e incluye a la audiencia en un momento privado de dolor, tragedia y pérdida, creando un tono de dramático reconocimiento. Vemos la inevitable muerte del señor Valdés con una bayoneta en la versión impresa. Pero las secuelas se divisan al ver a Elpidio de lejos, acariciando con cuidado la preciada posesión de su padre y sentimos el pathos mientras él está sentado solo, en la oscuridad. Como audiencia, entramos en el personaje, reconocemos su carácter de persona... y nos conmovemos por su humanidad.

La imagen visual funciona como una mediación visceral que nos afecta, nos sentimos conmovidos por la pena de Elpidio, *sentimos* por él. Es un documento poético, íntimo, que estimula nuestras propias memorias para reconocer a este personaje como *humano* al experimentar una pérdida emocional (Robins, 1995). El retrato de Elpidio con claros rasgos humanos lo transforma de una mera figura de cartón en la historia pasada a un ciudadano cubano de la época, de cualquier época: un cubano que entiende el sacrificio y la pérdida de una manera visceral, «en cuyo borde espero»; un cubano que, a pesar de la lucha, tiene la dignidad y los arrestos para seguir «una protestación de mi firme creencia y un voto fervoroso por la prosperidad de mi patria» (Varela, 1989, p. 182).

Así pues las aventuras de Elpidio Valdés continúan y la audiencia acoge también el amor que crece entre nuestro héroe y María Silvia. Desde el comienzo asistimos a una lúdica relación entre los dos, pero hay un número suficiente de escenas que se centran sobretodo en la personalidad y la fuerza del persona-

je femenino. Aunque Elpidio sea el protagonista de la serie, María Silvia ocupa una parte esencial de la narrativa.

Para la audiencia, María Silvia se presenta como una joven de certera puntería, puede tomar decisiones estratégicas bajo circunstancias de peligro y se las puede arreglar bastante bien sin ayuda masculina. Esta descripción narrativa de María Silvia es reconocible-mente cubana, normal y *familiar*, como un retrato de cómo lo femenino en Cuba se distancia de otros parámetros latinoamericanos. Es un personaje que negociará con su compañero masculino, pero de igual manera, permanecerá determinada, fuerte e independiente. Los cubanos, sin importar su edad, conocen el rol que las mujeres han desempeñado en la lucha del país por su independencia y autodeterminación, desde el siglo XIX hasta 1959 y más allá. Debido a las contribuciones que han hecho las mujeres, y que continúan haciendo, a la estructura social y cultural de Cuba cada día, su situación se ha normalizado; una conciencia revolucionaria que Medin describe como omnipresente, una parte vibrante y tangible del día a día, «una parte *natural* de todos los días, un lenguaje en sí mismo incluso» (1990, p. 57). Esto significa, específicamente, que la representación de María Silvia como una mujer en la trama no está ciertamente limitada a su habilidad para cocinar, limpiar y cuidar de su marido y los niños como una *buena madre y esposa*. A pesar de ser una mujer femenina con sus propias cualidades emocionales, esta joven es claramente inteligente y muy capaz de tomar decisiones de peso para resolver cualquier problema al que se enfrente, ya tenga o no la ayuda de un hombre a su lado.

Con respecto a la interacción entre María Silvia y Elpidio, desde el principio se clarifica a la audiencia el interés que los dos personajes tienen el uno por el otro, como si fuéramos guiados por los impetuosos comentarios de Eutelia. María Silvia se preocupa por la seguridad de Elpidio (aunque también desea conocerlo mejor) y Elpidio cuida de la morena criolla cuando anda cerca (además de echarle miraditas tímidas cuando puede). Cabe destacar del guión que, más allá del *intento* por conseguir que brevemente se abracen el uno al otro, hacia el final del primer largometraje animado –un momento en especial que crea el marco para futuros episodios– no hay ningún otro caso de contacto físico entre Elpidio y María Silvia, que pudiera asociar (y por ende limitar) a la trama con un simple cuento de fantasía para niños. De hecho, que los dos aparezcan en el primer filme más tiempo en combate, por causa mayor de la patria, que juntos flirteando –solo en momentos privados se acuerdan de la otra persona– da a entender una conexión espiritual entre los dos, un amor que puede soportar cualquier batalla a la que se enfrenten. Así como Ignacio Agramonte tuvo su gran amor en Amalia Simoney –su entrañable correspondencia es una muestra de su profunda conexión emocional– ellos estaban/están por encima de todo comprometidos con un amor superior a su «primordial fe en la identidad nacional cubana», para alcanzar la madre patria. La forma como se identificaron con «el deber del cubano», implica esta mezcla mitológica de cubanidad y patria, que fue la base del afecto entre los dos (Judson 1984, p.16)[10]. Por esta razón, la audiencia cubana asumirá como normal que Elpidio y María Silvia

se profesen de cariño y que las continúen compartiendo –de igual manera como por ejemplo Agramonte y Simoney– porque aunque Elpidio y María Silvia son propiamente *personajes animados*, como representaciones de cubanidad son reales y existen sin límite temporal.

De esta forma, mientras analizo estas historias desde fuera de la experiencia revolucionaria, lo que recuerdo de mis interacciones con ciudadanos cubanos no es solo hasta qué punto son conocedores de su historia, sino cómo ese *saber* es una parte intrínseca de cómo viven sus vidas cotidianas. Y lo que inherentemente *saben* sobre *quiénes* son como pueblo, ya que no tener ese *saber* es no ser cubano. La cubanidad, con toda su intangibilidad, no es una mera parte de la cultura cubana, *es* la cultura; es la esencia de la nación, lo que define y ha definido a los cubanos como cubanos. Por lo tanto, las historietas de Elpidio –ambas dos la forma impresa y animada– pueden funcionar como una representación visual de un evento histórico de suma importancia dentro de la más amplia historia cubana. Pero, de igual relevancia, ciertos elementos cruciales como parte subyacente del texto, proporcionan los matices o la *textura* de cubanidad en la cotidianidad de los cubanos en el ahora.

Del fondo de las aventuras de Elpidio es de donde emerge lo intangible, que contiene la faceta más significativa de las historias: la cubanidad que se entrelaza en la estructura visceral de los propios cubanos. No en vano cuando la nación se enfrenta con lo inesperado en términos contemporáneos, como parte de las alteraciones que ocurren en el proceso revolucionario, la cubanidad está presente, existe y seguirá existiendo[11].

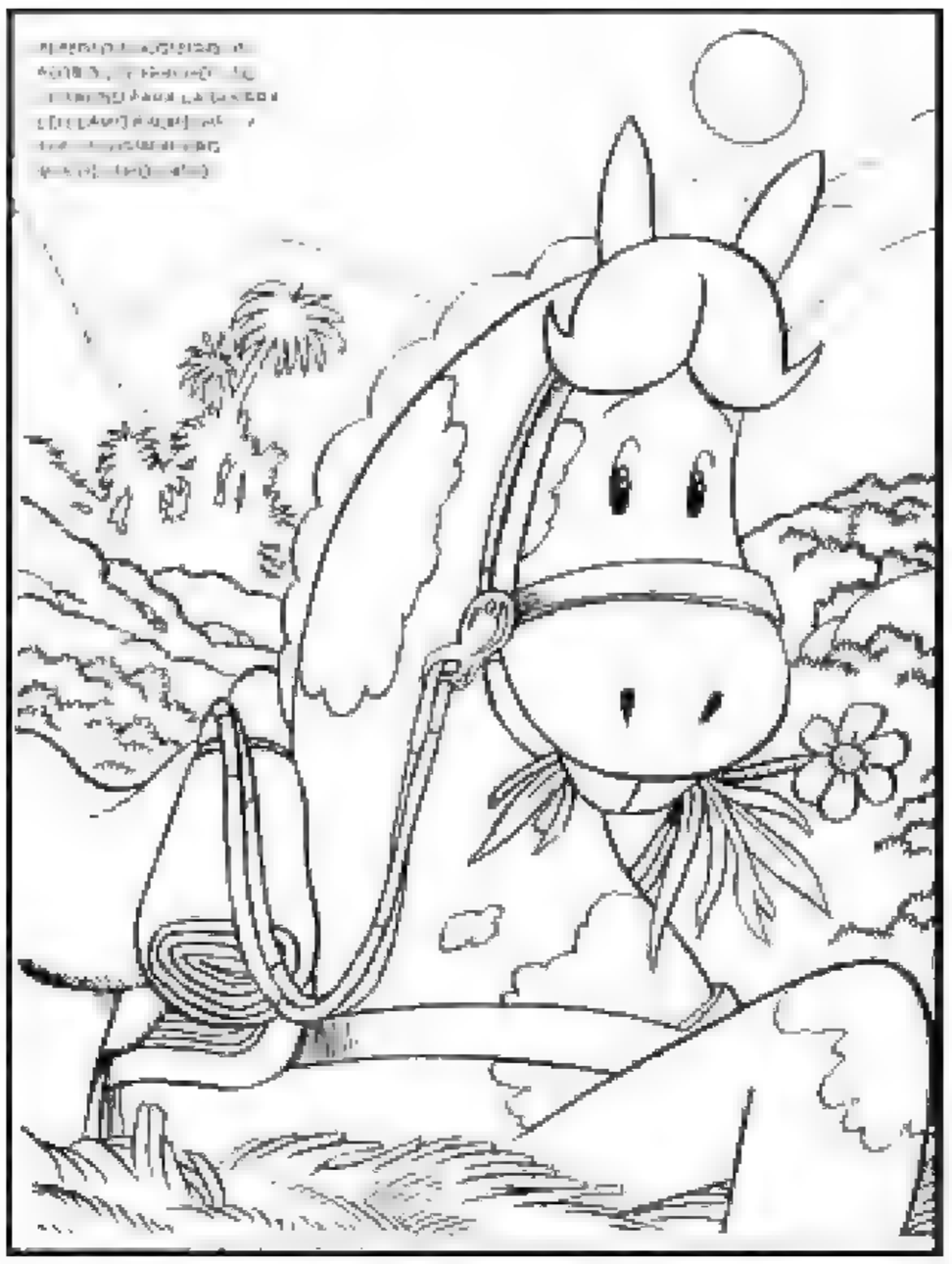


Figura 5: Palmiche, fiel compañero de Elpidio Valdés.

La primera versión impresa de Elpidio Valdés, como producto cultural de su tiempo, apareció en formato de álbum para los más pequeños como parte de una iniciativa nacional más amplia. Se podría decir, no obstante, que estas historias eran una afirmación visual de lo que los cubanos tenían o sabían de sí mismos[12]. El conjunto de las historietas de Elpidio refleja ciertos momentos que, sin lugar a dudas, fueron históricamente decisivos para la formación de esta nación, para la esencia de la identidad cubana. Reclaman su lugar dentro del proceso revolucionario como producción cultural, para educar y reafirmar la importancia de lo que supone recordar. Sin embargo, quiero señalar cómo la acción conjunta de Elpidio y su grupo mambí refleja los pilares culturales de la población cubana, que serán representativos del ingenio y la ingenuidad de sus gentes de cualquier épo-

Figura 6: Los compañeros de Elpidio.

ca: (re)imaginar la posibilidad, sobrevivir y continuar hacia delante. Pérez indica cómo los criollos del siglo XIX se distanciaron de sus colonizadores españoles en el alto desarrollo de la base económica cubana del momento –en términos de producción, «en algunos casos espectacular»– y no hay duda de que estos «paradigmas de movilización emprendedora» serían un factor que contribuiría al desarrollo de la base cultural de la población. En suma, significaba afrontar los desafíos de una manera innovadora y creativa como pueblo (1999, pp. 24-25).

Desde el inicio del primer largometraje animado de Elpidio Valdés, la referencia nostálgica e implícita de la bandera cubana, como se retrata en un *flashback* de Elpidio hacia su niñez, supone un inmediato y tangible ejemplo de información visual reafirmando la identidad cubana, a través de este símbolo de nacionalismo. Esta muestra es emblemática de la batalla que se libra al ser cubano, siempre listo, con frases y palabras específicas inherentes a la cultura de la gente: la amenaza a la soberanía hasta el presente, la lucha que se ha vuelto cotidiana para todos y el sacrificio en nombre de la patria. La unión de estas experiencias es parte de lo que significa ser cubano: más se perdió en la guerra.

En el presente, con la nación en un estado económico más propio de tiempos de guerra, que socava la base misma de la infraestructura de la actual visión revolucionaria –atención sanitaria, educación, programas sociales y demás– la población en su conjunto debe arreglárselas con un acceso limitado e irregular a mercancías de primera necesidad. A través de las aventuras de Elpidio Valdés se nos recuerda que una nación reinventa su mundo para defender su derecho a existir, como prueba el machete, un utensilio para *trabajar* la tierra, que enseguida se convierte en un arma contra las *amenazas* a la tierra, como explica el Tío Tobías sobre la importancia de una simple funda, «porque convierte al machete de trabajo en arma de guerra». Este (re)imaginar un simple instrumento de una forma a otra, marca la entrada de Elpidio en la edad adulta, describiendo al mismo tiempo cómo las fuerzas mambises del siglo XIX usaban cualquier herramienta que tuvieran como *tecnología* contra las fuerzas enemigas. Conceptualmente, reflejaba su

innovación como nación, «subrayando la distancia entre el *potencial* cubano y las limitaciones españolas» dentro de la estructura colonialista (Pérez, 1999, p. 26; la cursiva es nuestra). El ingenio se convierte en tema cultural desde el primer filme, a través de referencias sobre las estrategias militares adoptadas por el mambí, pero se continúa en la segunda película, «Elpidio Valdés contra dólar y cañón» (1983), en especial personificado en el inventor Oliverio Medina.

Los cubanos plantearon una «nueva forma de entender el mundo» opuesta a la «visión antigua y reaccionaria» de los españoles, que «sobrepasaba la capacidad de estos para adaptarse a los cambios». Para contrarrestar estas innovaciones, que conducían a Cuba como nación, los españoles aplican «modernas teorías militares» que sucumben al enfrentarse con la ingenuidad de Elpidio, quien avanza pese a todo (*Ibid.* p. 25). El enigma de Oliverio, sin embargo, tal y como se presenta en la historia, resulta entrañable cuando menos, como otro aspecto importante de cubanidad, esa forma que tienen los cubanos de vivir sus vidas en el presente. Oliverio parece distraído mientras trabaja en sus proyectos creativos. Sin embargo, de alguna manera, cualquier cosa que concibe como *inventor* funciona y con frecuencia de la manera más inesperada. La forma que tiene Oliverio de salvar la situación es fantástica, ya que estos artilugios que diseña con inteligencia, funcionan a pesar de su improvisación, añadiendo elementos de humor y buena voluntad a la trama, mientras cogen por sorpresa al enemigo y a sus propios compañeros. Cabe reseñar que Oliverio, siendo un mambí, no solo contribuye con bélicas e imaginativas estratagemas en las historias de Elpidio –como transformar un machete en *boomerang* o potenciar la capacidad icónica del cigarro– sino que es representativo de la textura cotidiana, del hacer las cosas a la cubana. De esta manera, nos encanta encontrar a Oliverio que, en medio de otra batalla, sin darse cuenta se imagina un decorativo tocado para cortejar a Eutelia. Y no podemos evitar soltar alguna risita cuando intenta arreglar un reloj despertador usando cualquier recurso que tenga a mano. Por tanto, mientras los otros personajes se centran en cruciales estrategias bélicas, Oliverio asume un rol de paralela importancia dentro del desarrollo de la cubanidad. Podría decirse que el papel de Oliverio refleja la historia cubana en la actualidad: supervivencia cultural y dignidad de su pueblo. Como personajes tipo, todos retratan componentes esenciales en la defensa de la patria, ya sea la fuerza o perseverancia en términos físicos, así como su propia humanidad, el íntimo espíritu de las personas que otorga energías a su propia fe y esperanza para seguir adelante.

Lo que Pérez apuntaba como «paradigmas de movilización emprendedora», inherentes a la «nueva forma de entender el mundo» para el criollo del siglo XIX, se continúa en el presente representado por Elpidio y su grupo. El pueblo cubano continúa reimaginando posibilidades y reinventando su mundo frente a lo que se les haya impuesto ya sea ideológica o económicamente (1999, p.25). Así como el Andaluz intenta hacer entender al coronel Cetáceo que «no hay manual que funcione con los cubanos, debería saberlo», cuando los españoles se enfrentan a las fuerzas mambisas, quizá el mensaje más im-

portante que nos dejan a todos Elpidio Valdés y sus compañeros es cómo los cubanos, como nación, seguirán con ímpetu hacia delante y responderán a su manera –la cubanidad– como parte de la esperanza y la fe por el resto de sus días.

Notas

1. La tesis doctoral que desarrollo en estos momentos se centra en la mujer cubana y el nacimiento de su conciencia durante la Campaña de Alfabetización de 1961.
2. De la película de 1987 «Wings of Desire» (dir. Wim Wenders).
3. Elpido apareció poco antes como personaje en «Las aventuras de Kashibashi», pero mi interés en este momento reside en «Las aventuras de Elpidio Valdés».
4. Así empieza la versión animada.
5. Varela vinculó el desarollo de la conciencia cubana con «la luz del conocimiento», citando la necesidad de la educación como una parte vital de la lucha por la autodeterminación (Pérez Cruz, 2001, p.13).
6. Padrón se tomó a su joven audiencia muy en serio, viajando a través de Cuba para entrevistar a niños y comprobar qué esperarían de un dibujo animado en términos de personaje, contenido y técnica.
7. A su llegada a América desde Europa a mediados de la década del treinta, los teóricos culturales Adorno y Hockheimer observaron cómo los dibujos animados Disney usaban el humor como una herramienta hegemónica para distraer a una audiencia americana distraída. En los dibujos animados de Elpidio, la cámara se dirige a la audiencia como forma de participación, no de distracción.
8. Ver por ejemplo la reseña de Elder en *Verde Olivo*, mayo de 1979.
9. United Productions of America (de 1940 a 1970), tuvo un impacto significativo en el estilo de animación de esta producción.
10. Al igual que Máximo Gómez tenía a Mariana Grajales y Antonio Maceo a María Cabrales.
11. La pérdida de aliados comerciales tras la desintegración de la Unión Soviética y sus países satélites a principios de la década del noventa, dando comienzo al *período especial*, junto con el influjo del turismo a partir de 1995, representan dos fuerzas que han puesto a prueba la estructura social de Cuba. En particular, las progresivas sanciones económicas, cada vez más duras, de la actual administración de G.W. Bush.
12. El Primero Congreso de Educación y Cultura en abril de 1971, se considera el momento decisivo en la declaración formal del papel que tanto la producción cultural como las artes, desempeñarían en el proceso educativo (Mogno 2001, p. 97).

Referencias bibliográficas

Barthes, R.: «Camera lucia: Reflections on photography», McGraw-Hill Ryerson Ltd., Toronto, 1981.

Dorfman, A. & Mattelart, A.: «How to Read Donald Duck: Imperialist Ideology in the Disney Comic», International General, New York, 1975.

Irwin-Zarecka, I.: «Frames of Remembrance: The Dynamics of Collective Memory», Transaction Publishers, New Brunswick, 1994.

Judson, C. F.: «Cuba and the Revolutionary Myth, 1953-1963», Westview Press Inc., Boulder, 1984.

Kundera, M.: «The Book of Laughter and Forgetting», Penguin Books, New York, 1986.

Medin, T.: «Cuba: The Shaping of Revolutionary Consciousness», Lynne Riener Publishers Inc., Boulder, 1990.

Mogno, D.: «Parallel Lives: Comics and Animated Cartoons in Cuba from Beginning to Present», *International Journal of Comic Art*, 3, 2, Fall 2001 (pp. 83-105).

Pérez Cruz, F.: «La alfabetización en Cuba: Lectura histórica para pensar el presente», Editorial de Ciencias Sociales, La Habana, 2001.

Pérez Jr., L.: «On Becoming Cuban: Identity, Nationality, and Culture», The University of North Carolina Press, Raleigh, 1999.

Robins, K.: «Will Images Move Us Still?», en M. Lister (ed): «The Photographic Image in Digital Culture», Routledge, New York, 1995 (pp. 29-50).

Sellers, S. (ed.): «The Hélène Cixous Reader», Routledge, New York, 1994.

Steedman, C.: «Culture, Cultural Studies and the Historians», en S. During (ed.): «The Cultural Studies Reader, Routledge, New York, 1999 (pp. 47-56).

Thelen, D.: «History After the Enola Gay Controversy: An Introduction», *Journal of American History*, 82, dec. 1995 (pp. 1029-1035).

Varela, F.: «Letters to Elpidio», Paulist Press, Mahwah, 1989.

Wenders, W.: «Wings of Desire», Road Movies Filmproduktion, Berlin, 1987.

AUTORES

Copi: el fuera de campo

Laura Vanesa Vazquez
Profesora regular de Historia de los Medios, Carrera de Comunicación Social
Facultad de Ciencias Sociales, UBA, Buenos Aires, Argentina

Resumen

La importancia central de la obra historietística de Raúl Damonde Taborda (Copi) reside en la condición paradigmática de su producción en el campo de la narrativa dibujada. Obviamente que este trabajo no puede suplir un estudio que requeriría de una investigación profunda y sistemática, sin embargo, entiendo que puede fijar algunos ejes productivos para futuros análisis. El ensayo pretende, por un lado, recorrer la producción historietística del autor publicada en distintos medios gráficos trazando un período que va desde el exilio político hasta un quiebre *en su trayectoria artística. Por último, cabe resaltar que la obra gráfica del autor es fundamental no sólo para profundizar los estudios sobre el campo de la historieta y el humor gráfico sino también, para pensar cuestiones más amplias. Dicho en otros términos: su producción resulta peculiar no solo porque habilita el análisis de un tipo de alegorización particular, sino porque en ese mismo gesto, se trasciende a sí misma.*

Abstract

The central importance of the comic work of Raúl Damonde Taborda (Copi) resides in the special condition of his production in the comics field. Obviously, this work cannot replace a proper study that would require of a deep and systematic investigation, nevertheless, I understand that it can establish some productive axes for future analyses. This paper tries, on one hand, to analyze the comic production of an author which was published in different graphical media, taking a broad view over a period that starts in his political exile and ends in a breakthrough in his artistic trajectory. Finally, it is possible to stand out that the graphical work of the author is fundamental not only to deepen the studies about comics and strips but also to think ampler subjects. In other words: his production is peculiar not only because it allows the analysis of a type of particular allegory, but because in that same gesture, it transcends itself.

Por qué Copi

La importancia central que supone analizar la obra historietística de Raúl Damonde Taborda (Copi) parte de la condición paradigmática de su producción en el campo de la narrativa dibujada. Antes conviene destacar, que el análisis de la especificidad del lenguaje historietístico y de sus cruces con otros medios narrativos, se encuentra aún muy poco desarrollado frente a otras áreas del conocimiento. En el caso de la Argentina, no existe todavía un campo académico ni de investigación consolidado sobre el tema. Obviamente que este trabajo no puede suplir un estudio que requeriría de una investigación pro-

funda y sistemática, sin embargo, entiendo que puede fijar algunos ejes productivos para futuros análisis. El artículo pretende, por un lado, recorrer la producción historietística del autor publicada en distintos medios gráficos trazando un arco que va desde el exilio político hasta lo que entiendo como un *momento de inflexión* en su trayectoria artística.

Por otro lado, la periodización que me interesa proponer supone, también, una hipótesis de trabajo. El tramo histórico 55-70 coincide con una serie de acontecimientos claves en la historia política, social y cultural argentina, de allí que uno de mis objetivos sea interpretar la obra de Copi no solo en su especificidad estética sino también y fundamentalmente en tanto documento de época. Esta perspectiva habilitará el abordaje de algunos desplazamientos entre la vanguardia y la política, la industria cultural y el arte, lo local y lo global.

Ahora bien, el recorte temporal de este trabajo recorre un arco entre dos ciudades, Buenos Aires y París y, al mismo tiempo, supone un quiebre en la producción historietística del autor. El primer tramo está trazado por los años 1955-1962, años en los que resaltan sus tempranas incursiones en el periódico *Tribuna Popular* hasta sus historietas de renovación estilística publicadas en las revistas humorísticas *Tía Vicenta* y *4 Patas*. El segundo momento, puede ser entendido como el de su *síntesis gráfica* y está comprendido por la publicación de sus tiras en el periódico francés *Le Nouvel Observateur* (1962) y el estreno de su obra teatral «Eva Perón» (1970) en un teatro del circuito alternativo parisino. Este último evento concluye en un atentado terrorista, el control policial y la censura. Por esta obra, la primera escrita en el exilio, Copi no pudo regresar a Argentina hasta 1984.

Lejos de entender este corte histórico como una ruptura en la obra de Copi, me interesa más bien, en un gesto contrario, leer las continuidades de su trayectoria. Poner en escena las articulaciones en su recorrido artístico y en el tratamiento de los lenguajes y dispositivos: teatro, cómic, literatura. En este sentido es que encuentro que la comparación entre las condiciones de producción, circulación y recepción de su obra podría aportar una mirada más densa no sólo acerca del itinerario biográfico de Copi, sino también, y fundamentalmente, sobre la compleja relación entre la industria cultural y el arte. Resta decir que el ensayo también pretende ser un aporte a los estudios teóricos sobre la historieta y su especificidad en tanto sistema de narrativa en secuencia gráfica.

Es conveniente destacar que el tema de este trabajo está articulado directamente con un eje de mi tesis de doctorado «Oficio, arte y mercado: historia de la historieta argentina desde 1968 hasta 1984». Durante ese recorrido el objetivo fue dar cuenta de la evolución de la historieta argentina y su relación con otras zonas de la industria cultural. Si bien el interés fue realizar un aporte a los estudios en comunicación y cultura, la investigación se recortó sobre un campo de análisis y un trasfondo teórico más específico: una historia de los medios de comunicación que tuvo como punto de partida la reconstrucción histórica de la historieta, pero siempre en diálogo con series y procesos más amplios.

Ahora bien, el bloque 68-69 se trata de un momento iridiscente del campo artístico e intelectual sensibilizado por sucesivos reposicionamientos y quiebres. Rasgos como la necesidad de transgredir los límites entre la vida y el arte, el antintelectualismo, el antinstitucionalismo, el deseo de ampliar el público, de redefinir el concepto de obra de arte con materiales novedosos y el intento de ligar a la política con el arte, están presentes de manera recurrente. En medio de esta coyuntura, un sector de la intelectualidad argentina encuentra en la historieta un objeto de investigación y un medio privilegiado para la intervención teórica.

Entiendo que la obra gráfica de Copi debe vincularse precisamente en esa intersección: una zona de diálogo entre la vanguardia artística, el interés por los medios de comunicación masiva y la política a finales de la década del sesenta. De allí que su trabajo y su posición en el campo puedan ser leídas como un emergente de las condiciones de producción de la etapa en un marco de complejización del *campo cultural* más amplio. Sin embargo, resulta significativo que los estudios e investigaciones realizados hasta el momento sobre Copi (Aira, 1991; Amícola, 2000; Rosenzvaig, 2003; Link, 2003; Sarlo, 2003) se han concentrado en su actividad como dramaturgo y escritor quedando de este modo relegada la producción gráfica del autor.

El dato no es azaroso. Estas perspectivas y encuadres están vinculadas al lugar de inscripción teórica y disciplinaria (la literatura, el teatro, la crítica cultural) de las investigaciones realizadas hasta el momento. Pero por otro lado, y de manera más decisiva, también cabe pensar que este rasgo está sujeto a la ausencia de una tradición crítica y de un campo consolidado de estudios sobre historietas y humor gráfico en Argentina. No desconozco la impronta de los estudios inaugurados por Jorge Rivera, Eduardo Romano, Oscar Masotta y Oscar Steimberg. No obstante, sus trabajos no se han planteado más que parcialmente el abordaje de las historietas de Copi y en ningún caso su obra ha sido tomada como objeto de estudio de investigación. En este sentido, en futuros abordajes, sería productivo analizar las historietas de Copi publicadas en medios nacionales y extranjeros para reconstruir de manera cabal su itinerario y su trayectoria artística.

Asimismo quisiera destacar que, aunque los estudios realizados sobre la vida y obra del autor insisten sistemáticamente en resaltar el carácter inclasificable de su obra artística (Aira, 1991; Amícola, 2000; Rosenzvaig, 2003; Link, 2003), por otro lado han tendido a la clasificación o categorización de su obra a un lado u otro de su producción. De allí que los conceptos se han fijado de manera pendular: o se ha resaltado el *carácter híbrido* de su expresión o se ha ponderado cierta zona de su producción sobre las otras: «teatro dibujado», «teatro cómic» y «novela cómic» (Rosenzvaig, 2003); «escritor insólito» (Jitrik, 2003); «Copi no sabe dibujar» (Aira, 1991).

Me interesa discutir algunas de estas afirmaciones e inscribir la obra gráfica del autor en la corriente de autores (Landrú, Oski, Quino, Kalondi, Catú y Brascó) que entre la segunda mitad de la década del cincuenta y la primera mitad de la del sesenta, renuevan estilística y temáticamente el campo de humor

gráfico en Argentina. Estos antecedentes que también construyen un nuevo público a partir de nuevas pautas y convenciones humorísticas ya han sido trabajados rigurosamente y con profundidad analítica por: Masotta (1966, 1969, 1970), Rivera (1971, 1972, 1976, 1981), Steimberg (1971, 1972, 1977), Romano (1972, 1985) y Sasturain (1995).

Si bien la obra de Copi no es ni exclusivamente teatral, ni literaria, ni historietística, sino que transita por un *continuum* permanente, me interesa considerar algunos aspectos de su identificación del dibujo con el teatro y su permanencia *en el pasaje* entre ambos. Su impronta artística está precisamente ahí, en ese durante; que se queda entre el dibujo y el texto. Pero no es el dibujo subsidiario de su literatura, por el contrario, es el trazo de sus primeras incursiones gráficas, la rúbrica permanente de su obra. Son sus dibujos los que encierran la sensibilidad (¿monstruosa?) de su producción.

Y es que antes que nada, Copi es un dibujante. A partir de allí despliega un universo transpositivo que no respeta frontera alguna entre géneros ni límite entre lenguajes o espacios de inserción. En síntesis, en lugar de fragmentar su biografía en compartimentos estancos en tanto *novelista*, *dramaturgo* o *dibujante* mi principal interés es entender la serie como una dialéctica de producción artística. Por último cabe resaltar que la obra gráfica del autor es fundamental no solo para profundizar los estudios sobre el campo de la historieta y el humor gráfico sino también, para pensar problemas más amplios. Dicho en otros términos: su producción resulta peculiar no sólo porque habilita el análisis de un tipo de alegorización particular, sino porque en ese mismo movimiento se trasciende a sí misma.

Copi: la teatralidad de la historieta

Casi no hace falta decir que el humor de Copi es irreverente y extravagante, pero si es útil considerar por qué sus historietas constituyen una obra de vanguardia. Partamos de una referencia: Copi fue un exiliado hasta 1984. Raúl Damonde Taborda nació en Buenos Aires en 1939 y murió en París el 14 de diciembre de 1987. En 1962 se instaló definitivamente en esa ciudad; volvería a Buenos Aires en dos oportunidades, en 1968 y poco antes de morir[1].

Su padre, Raúl Damonte Taborda, tuvo una prominente y controvertida actuación política; también era pintor y periodista. Fue un político radical, diputado nacional en 1938 y una de las figuras del frente político-intelectual del antifascismo argentino (Tarcus, 2001). Su madre era la hija menor de Natalio Botana (fundador y propietario del diario *Crítica*); la esposa de éste, Salvadora Onrubias, anarquista feminista, fue dramaturga y tuvo influencia sobre su nieto (en varias de sus historias Copi la retrata como «una anciana erotómana»)[2]. Los Damonte se exiliaron en Uruguay tras el ascenso de Perón, con el que Raúl Damonte rompió su vínculo después de haber pertenecido a su círculo más próximo.

Ahora bien, se sabe que en los primeros años de la década del sesenta, las publicaciones humorísticas atravesaban por un momento de relativa decadencia en las ventas pero excepcionalmente esplendorosa en estilos, diversi-

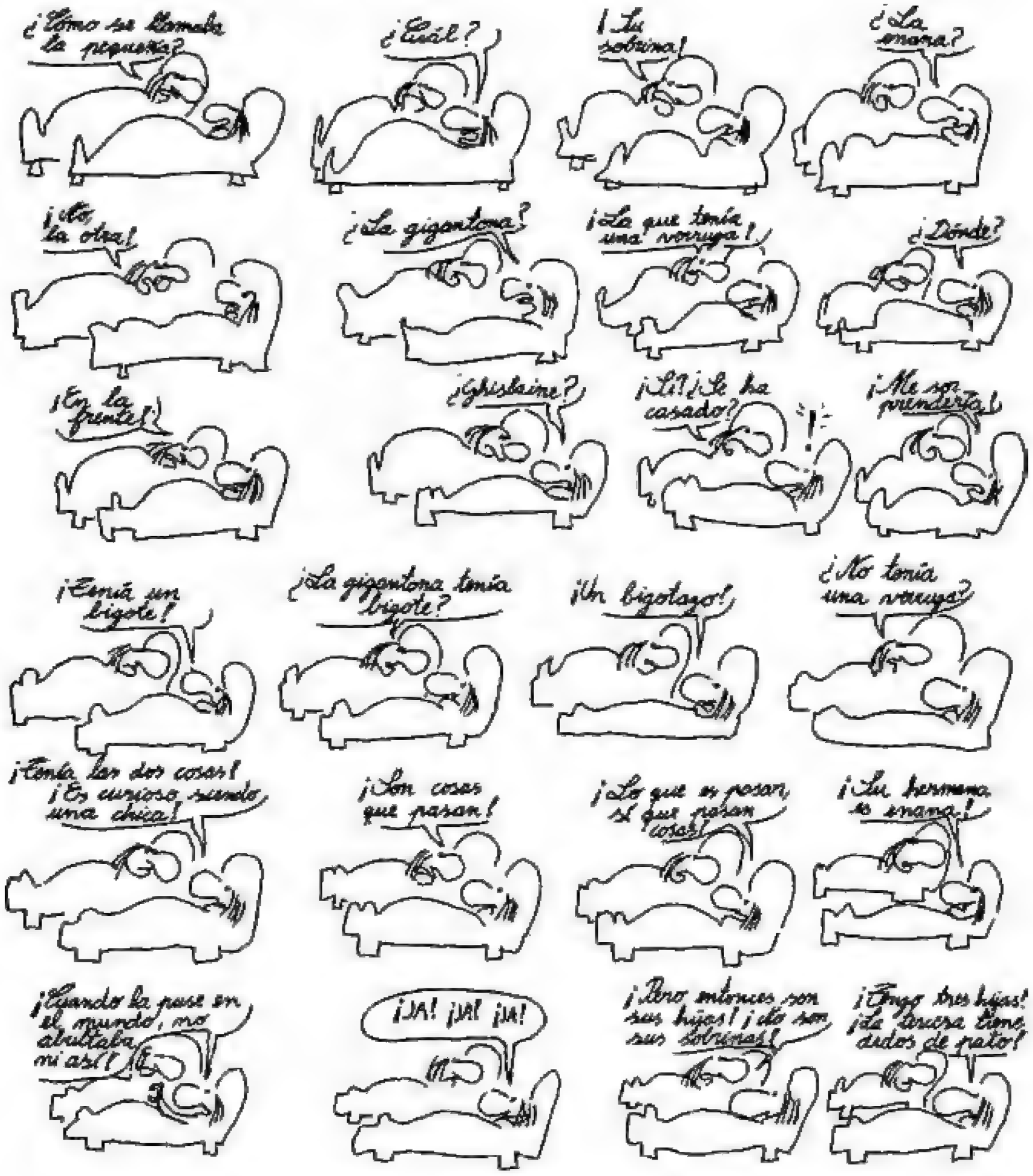

¿Cómo se llamaba la pequeña?
¿Cuál?
¡La sobrina!
¿La enana?
¡La otra!
¿La gigantona?
¡La que tenía una verruga!
¿Dónde?
¡En la frente!
¿Ghislaine?
¡Ah, la bigotuda!
¡Me sorprende!
¡Tenía un bigote!
¿La gigantona tenía bigote?
¡Ah bigotazo!
¿No tenía una verruga?
¡Tenía las dos cosas! ¡Es curioso siendo una chica!
¡Son cosas que pasan!
¡Lo que se pasan, sí que pasan cosas!
¡La hermana es enana!
¡Cuando la pase en el mundo, no abultaba ni así!
¡JA! ¡JA! ¡JA!
¡Pero entonces son sus hijas! ¡Ah son sus sobrinas!
¡Tenga tres hijas! ¡La tercera tiene dedos de pato!

Figura 1: «Recuerdos de circo», en «Las viejas putas», Anagrama, Barcelona, 1982 [1° ed. 1977].

ficación y novedades. Atrás había quedado la denominada *edad de oro* del campo y el auge en las ventas de revistas populares como *Rico Tipo* o *Patoruzito*. Por entonces, la clase media intelectual argentina (conformada como *nuevo público*) redescubre la potencialidad del género. Siguiendo a Jorge Rivera: «Los complejos altibajos de la década del sesenta marcarán como una zona de fractura y replanteo a este panorama, determinando en la década siguiente una nueva relación entre texto e imagen, más despegada y creativa que en la etapa anterior. Irrumpe, en este nuevo escenario, un público inédito, que traslada o exige sus propias convenciones culturales y estéticas, pero

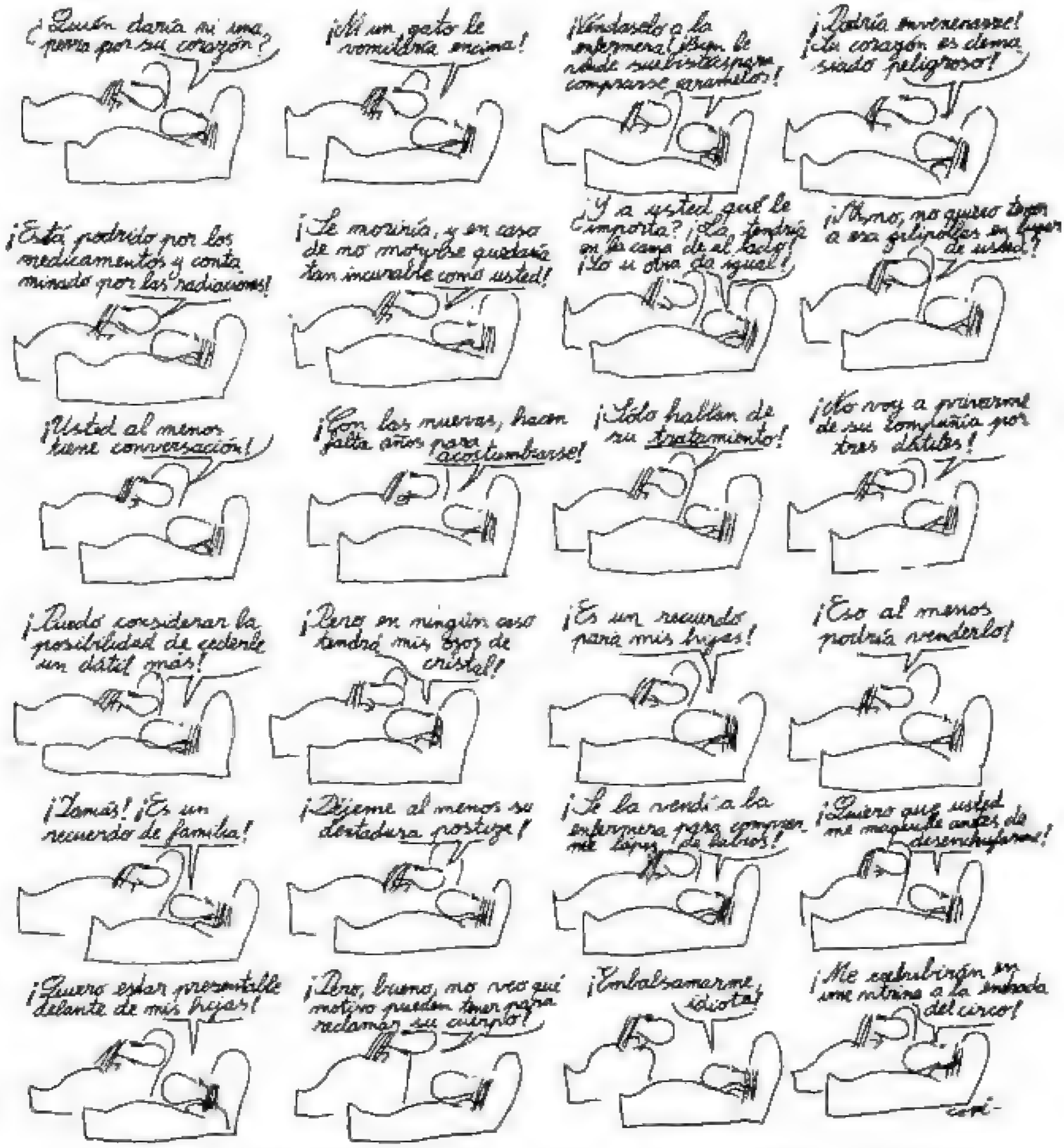

¿Quién daría mi una perra por su corazón?
¡Ah un gato le vendrían mejor!
¡Véndaselo a la enfermera! Bien le vale substituyendo comparse arañado!
¡Podría envenenarse! ¡Un corazón es demasiado peligroso!
¡Está podrido por los medicamentos y contaminado por las radiaciones!
¡Le moriría, y en caso de no morirse quedaría tan incurable como usted!
¡Y a usted qué le importa? ¡La tendrá en la caja de al lado! ¡Lo u otra da igual!
¡Bueno, no quiero dejar a esa golfilla en manos de usted!
¡Usted al menos tiene conversación!
¡Con las nuevas, hacen falta años para acostumbrarse!
¡Sólo hablan de su tratamiento!
¡Yo voy a privarme de su compañía por tres días!
¡Puedo considerar la posibilidad de cederle un dátil más!
¡Pero en ningún caso tendrá mis ojos de cristal!
¡Es un recuerdo para mis hijas!
¡Eso al menos podría venderlo!
¡Tomás! ¡Es un recuerdo de familia!
¡Déjeme al menos su dentadura postiza!
¡Le la vendí a la enfermera para comprar mis libros de textos!
¡Quiero que usted me maquille antes de desenchufarme!
¡Quiero estar presentable delante de mis hijas!
¡Pero, bueno, no veo qué motivo pueden tener para reclamar su cuerpo!
¡Embalsamarme, idiota!
¡Me embalsaman y me entrega a la entrada del circo!

Figura 2: «Recuerdos de circo», en «Las viejas putas», Anagrama, Barcelona, 1982 [1° ed. 1977].

también, desde luego, una nueva promoción de dibujantes y guionistas que hacen lo propio, determinando la emergencia de pautas, productos y reglas de juego no advertidas hasta aquí» (Rivera, 1992:58).

En este contexto, revistas como *Panorama*, *Confirmado* o *Primera Plana* incorporaron regularmente en sus páginas tiras de los jóvenes dibujantes (las *nuevas promesas*) del mercado editorial: Oski, Caloi, Quino, Copi y Kalondi, entre otros. De manera paradigmática surge *Tía Vicenta* (1957-1966), una revista precursora en imponer un nuevo estilo humorístico y que reúne a la nueva generación de profesionales. Justamente Copi desde muy joven colaboró en la publicación intensivamente.

Por una disparidad de opiniones políticas, Carlos Peralta (Del Peral), secretario de redacción de *Tía Vicenta*, funda

su propia revista: *4 Patas*. Copi, junto con otros dibujantes de la publicación, decide sumarse al nuevo proyecto. El experimento editorial dura solo cuatro números, hasta su clausura política. En esta revista, Copi «se da el gusto» de escribir cartas inverosímiles. Como esta, dirigida a un supuesto Marqués, publicada en julio de 1960: «*Je vous remercie d'abord* las orquídeas que me envió: mamá adora las orquídeas. La pobre está tan vieja que no puede masticar otra cosa. Usted pensará que somos una familia de excéntricos, y en parte es cierto, pero lo principal –¡usted estará de acuerdo conmigo!– es estar fuera de moda: ¡ahora todo el mundo está a la moda! Mamá misma, sin ir más lejos, se está poniendo tan comunista. Me pide de rodillas que le compre una de esas nuevas pelucas *gonflées*. Dice que se tiene que pasar todo el día cubriéndose la calva con las manos para que no se hiele, y de esa manera no le queda ninguna mano libre para pedir limosna. Pero yo, *mon cher*, como usted comprenderá, me mantengo inflexible con respecto a ese punto. Como una gran concesión le permitiría tener una mano nueva, pero una peluca ¡jamás!»[3].

Poco después, Copi emigra a Francia. Su atípica herencia familiar junto con los acontecimientos políticos y sociales de la época, constituyeron para el joven Copi los materiales esenciales de la obra que desarrolla en París, a principios de la década del sesenta. La experiencia periodística junto con su padre (el trazado de sus primeras mordaces caricaturas) marcó una visión barroca, extrema y acelerada. Para quienes han abordado su trabajo recientemente, se trata de la constitución de «una obra inclasificable» (Aira, 1991; Rosenzvaig, 2003; Link, 2003).

Durante esa década, Copi triunfa en Francia como dibujante de cómics en diversas publicaciones. Precisamente a finales de la década del sesenta parte de la producción historietística del autor es traducida y editada en Argentina. El efímero semanario *La Hipotenusa*, redita hacia 1967 las tiras que Copi ya había realizado para *Le Nouvel Observateur*. La edición de una de sus historietas en *LD* (Literatura Dibujada, 1969) y la compilación que realiza el editor Jorge Álvarez bajo el título «Los pollos no tienen silla» (1968) es el material que circula por entonces en las librerías y quioscos de Buenos Aires. Más adelante otra de sus célebres historietas fue compilada y traducida por Anagrama (Barcelona, 1982) bajo el título «Las viejas putas»; la serie fue publicada originalmente en 1977 (Editions du Square, París).

Entiendo que este interés no es aleatorio sino que tiene una correlación directa con la emergencia de un discurso crítico sobre la cultura de masas, la impronta de la modernización cultural y la articulación entre producción artística y teórica a finales de la década del sesenta. Precisamente, y de manera paralela, durante la etapa se asiste a una revalorización del humor gráfico con epicentro en revistas especializadas y en instituciones como el Instituto Di Tella. De manera significativa, la realización de la Primera Bienal Internacional de la Historieta celebrada en el Di Tella revela hasta qué punto para algunos críticos, artistas e intelectuales el medio resultaba un espacio susceptible para el análisis sociológico y la crítica cultural.

Específicamente, desde el 15 de oc-

tubre al 15 de noviembre de 1968 se realizó en el Di Tella, la Primera Bienal Mundial de la Historieta. El evento fue organizado de manera conjunta entre el Instituto Torcuato Di Tella, bajo la dirección de Enrique Oteiza, y la Escuela Panamericana de Arte, presidida por David Lipszyc. Se encomendó la organización y codirección del proyecto a Oscar Masotta. La realización de la muestra tuvo lugar en la sala del Centro de Artes Visuales del Instituto, bajo la dirección de Jorge Romero Brest. La Bienal retoma fundamentalmente los objetivos y propósitos centrales de la exposición internacional titulada Bande Dessinée et Figuration Narrative, realizada en el Musée des Arts Décoratifs del Palacio del Louvre, durante los meses de abril a junio de 1967. La tarea llevada adelante por Oscar Masotta en estos años es de una importancia crucial para entender la aproximación entre historieta, arte y vanguardia[4].

Ahora bien, a partir de su residencia permanente en Francia, además de consolidarse como un prolífico dibujante de cómics (aunque comenzara vendiendo sus dibujos en las calles para sobrevivir), Copi se integra a la bohemia parisina y a las experiencias estéticas del Grupo Pánico, un colectivo fundado por el español Fernando Arrabal, el chileno Alejandro Jorodowsky y el francés Roland Topor. Paralelamente a la incorporación de Copi al grupo se suman Víctor García, Jorge Lavelli y Jérome Savary. Siguiendo a Daniel Link el programa de acciones teatrales y experimentación artística tenía una lógica autodestructiva de celebración y una obsesión temática por el *freak* (Link, 2003:106).

Las acciones teatrales llevadas adelante fueron denominadas «Los efímeros pánicos». Por entonces experimenta el travestismo escénico, actúa en roles protagónicos, y construye desenfadadamente un arte del absurdo (Rosenzvaig, 2003). El escenario no podría ser más apropiado ya que abundan por entonces en París las revistas satíricas y los espectáculos de *café concert*; Copi elige sus objetos de escarnio: la prepotencia sexista, la intolerancia moral, y la homofobia.

Escribió un total de dieciséis obras teatrales, incluyendo un sainete en verso. Con excepción de «Un ángel para la señorita Lisca» (1962) once de sus piezas teatrales no fueron estrenadas en Argentina, sino hasta después de su muerte. Las obras estrenadas en el país fueron: «La noche de la rata» (1991), «Una visita inoportuna» (1992), «La pirámide» (1995), además del sainete en verso «Cachafaz» (2001). Su pieza sobre la vida de Eva Perón (escrita para poder ser interpretada por travestis) no tuvo una puesta teatral en el país. Esta pieza fue estrenada en 1969 en París en el Théatre de l'Epée-de-Bois en medio de una furiosa polémica, seguida del levantamiento y censura de la obra.

Pero la cuestión central es que Copi no triunfa en Buenos Aires, su reconocimiento es primero internacional, y tardío en Argentina. Escribió prácticamente toda su obra en francés. El inusitado interés que cobra su obra a fines de la década del sesenta no es de ningún modo fortuito sino que es característico del contacto entre artistas, intelectuales e industria cultural durante el segundo tramo de la década. La popularidad de los medios masivos de comunicación llamaba la atención a actores tradicio-

nalmente no vinculados a los mismos. Prácticas y objetos no jerarquizados por la alta cultura fueron absorbidos por distintas instituciones.

Fotonovelas, cómics, afiches publicitarios y programas de televisión fueron analizados en su condición de objetos portadores de sentido. Los productos de la cultura de masas ya no fueron vistos como índices de otra cosa (por ejemplo, la violencia de las historietas como muestra de la criminalidad en la sociedad) y empezaron a ser reconocidos y valorados en sus cualidades y valores estéticos. Dejaron de ser *síntoma social* para pasar a formar parte gradualmente de los llamados por entonces *nuevos lenguajes de masas*. Y en este marco la obra y la trayectoria de Copi resultaban óptimas para poner a prueba que es posible ir de los medios al arte y del arte a la política.

La mujer sentada: el dinamismo de la inmovilidad

Su célebre tira semanal «La mujer sentada» fue publicada por primera vez en *Le Nouvel Observateur*, en 1964. Con un dibujo audaz y un trazo absolutamente novedoso (la silla es una continuación gráfica del cuerpo de la protagonista) el humor de vanguardia de Copi produce la ilusión de la sencillez. La mujer sentada, solemne, tosca y descortés es el eje de todos los movimientos que se producen en cada cuadro. Absolutamente efectiva, a pesar de su ociosidad, el personaje encarna la imagen de una tía paralítica del autor, a la que según sus palabras «quiso como a nadie» (Aira, 1991). La mujer sentada es puro movimiento y dinámica; y es precisamente su aparente (¿engañosa?) inmovilidad la que genera la fluidez del relato.

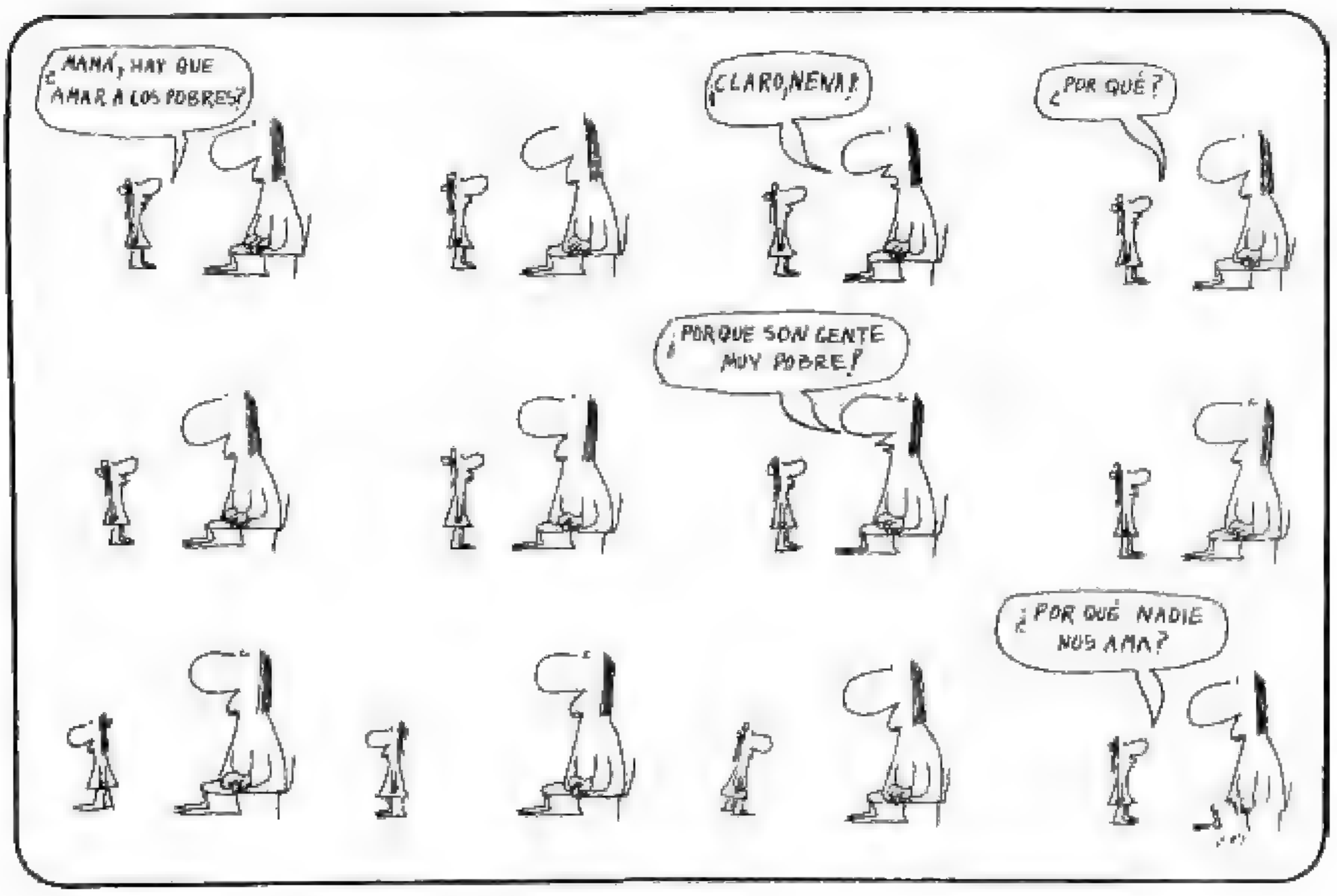


Figura 3: «La mujer sentada» (1968).

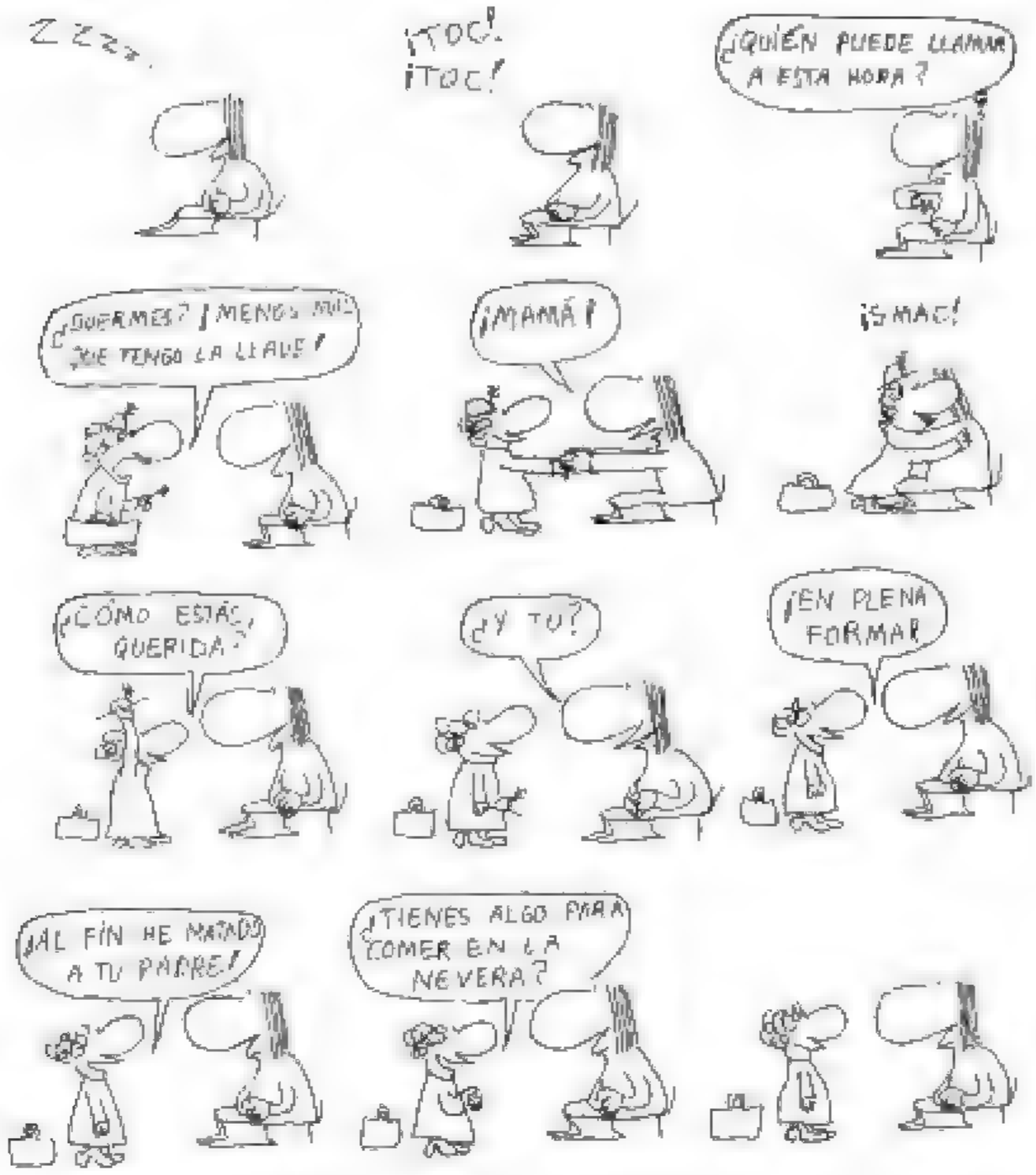


Figura 4: «Se han comido a papá», en «Las viejas putas».

Una historia próxima a un cómic teatral o una idea que desemboca en cómic. La indefinición del personaje de Copi se evidencia cuando la mujer le pregunta: «¿usted es pollo o pato?». Partamos de una definición convencional sobre el lenguaje historietístico: la historieta nos hace *ver* el tiempo y la suma de los cuadros dibujados transforma el tiempo en espacio, lo espacializa, y en esa operación lo representa (Gubern, 1973). Y lo interesante entonces, es que las tiras de Copi (una puesta en escena, casi una *performance*), rompen con esta idea de montaje tradicional. Sus dibujos no tienen el efecto de *lectura del tiempo* del relato, sino que el relato está antes que su despliegue.

Anticinematográficos (a contracorriente de la historieta hegemónica) sus cómics rompen con la construcción espacial y temporal de las viñetas y adquieren un sentido antinarrativo (Aira, 1991). En ellos no hallamos una historia, una sucesión de dibujos para desplegar una historia: en el mundo-dibujo de Copi el tiempo está concentrado en cada viñeta. Y en cada escena, en cada recorte temporal y espacial del tiempo, suceden las situaciones marginales y excéntricas de sus relatos.

Ante el esquematismo que le impone su trazo responde con la experimentación del lenguaje gráfico. Ya distinguido como dibujante y dramaturgo, con la novela corta «El uruguayo» (1972) comienza su carrera de escritor. Publicó cinco novelas: «El baile de las locas» (1976), «La vida es un tango» (1979, única que escribió en castellano), «La ciudad de las ratas» (1979), «La guerre des Pedés» (1982, aún sin traducción al castellano) y «La Internacional Argentina» (1987). Además agrupó sus historias en dos antologías: «Las viejas travestis» (1978, donde se incluye «El uruguayo») y «Virginia Woolf ataca de nuevo» (1984). Copi se aventura a la imperfección, al desenfado, y ese recurso lo salva. Como subraya César Aira: «Toda la obra narrativa de Copi es en cierto modo un umbral entre dibujo y relato»[5]. Porque su producción no es ni exclusivamente teatral, ni literaria, ni historietística, sino que transita por un *continuum* permanente y dialéctico, es útil no detenerse en ninguna de estas facetas.

Antes que describir al *Copi dibujante* (lo que es pervertir su propia percepción de la historieta) cabe considerar algunos aspectos de su identificación del teatro con el dibujo y de su permanencia *en el pasaje* entre ambos. Su obra (si es que acaso hay una obra en Copi) está precisamente ahí, en ese *durante*; en el

espacio *in between* que se queda *entre* el dibujo y el texto. Es la operación de la que habla César Aira: «En la operación de cambio de soporte, de cómic a literatura, se cuela algo nuevo. ¿Qué? Quizás no valga la pena preguntarse por la sustancia de eso nuevo. Quizás es sólo el cambio de soporte mismo, un cambio generalizado. Copi no pasa del dibujo al relato, o viceversa, sino del dibujo o el relato (o el teatro) al cambio de uno al otro, y se queda en el cambio. Con lo que participa de uno de los procesos más fecundos, todavía lejos de agotarse, del arte contemporáneo» (Aira, 1991:42).

En Europa, sus dibujos circularon por publicaciones como *Twenty* y *Bizarre*, *Linus*, *Hara Kiri* y *Le Nouvel Observateur*. Además de «La mujer sentada», inventó otros personajes de historieta: «Libérett» (para el diario *Libération*) y «Kang», un canguro. Los argumentos de Copi son imposibles de explicar, analizar o siquiera resumir. En palabras de Daniel Link porque son casi imposibles de recordar: «las catástrofes se suceden, los personajes proliferan (liberados de toda carga psicológica) y mutan hasta volverse irreconocibles. En "El baile de las locas", por ejemplo, toda está sucediendo en ese Teatro Total de la Homosexualidad a una velocidad de vértigo (travestismo, sadomasoquismo, drogas, casamientos, amputaciones, muertes violentas, resurrecciones), sin otra lógica que la de la escritura como un valor puro y, a la vez, político» (Link, 2003:105).

El cataclismo y la desgracia, la transposición de géneros, la carencia del deseo o su abundancia son tópicos recurrentes en las historias de Copi. La imprecisión organiza la literatura y los dibujos de Copi y en ese sentido, desafía todo intento de categorización: «valiosa como lo es en sí misma, vale menos que él; o que esa forma de su persona que es su trabajo. Su apelación a distintos géneros, su minimalismo, su recurso a los géneros menores, todo coincide en hacerlo un artista en acción, menos una obra que un artista» (Aira, 1981:61).

Hay un comienzo, un conflicto, un desenlace: hay un montaje temporal y espacial de una idea previa. En todo caso, de lo que se trata, es de una puesta de escena improvisada, casi una *performance*. En síntesis, Copi no se coloca ni en el debate intelectual ni en la problematización grave de la moral sexual vigente. Su operación es desacralizadora y crítica, barroca y mutante. Sus historias son fatales: los personajes (crueles y brutales) lindan, muchas veces, con lo grotesco. Tienen una sensibilidad melodramática que desemboca casi siempre en el desborde pasional. Vertiginosos, desmesurados, circenses, están provistos de una racionalidad política.

Y es que Copi nunca se interesó por *resolver* el status contradictorio de la historieta, sino, por el contrario, optó por afirmar su arte en la paradoja. Sus cómics son tan inclasificables como su teatro o su escritura. Su producción, innovación radical, prácticamente se ubica en un *fuera de campo* de la historieta, pero alcanza para iluminar el mapa de producción historietística de finales de la década del sesenta; esa impersonalidad más próxima a los estereotipos de la cultura de masas.

Notas

1. Copi murió en París el 14 de diciembre de 1987, víctima de Sida.
2. De la historia de los Botana en la historia re-

ciente argentina, hay un relato *excéntrico* y al mismo tiempo sumamente atractivo en las memorias del tío de Copi, Helvio Botana (1985).

3. La reproducción completa de la carta puede verse en: César Bruto, Landrú, Copi y otros: «Humorismo y costumbrismo (1950-1970)», capítulo 116, Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1981.
4. He trabajado esta relación en mi tesis de doctorado en curso. Para una aproximación a la trayectoria de Masotta al término de la década del sesenta se recomienda especialmente ver el lúcido trabajo de Ana Longoni: «Oscar Masotta: vanguardia y revolución en los sesenta», en: «Revolución en el arte, Pop-art, happenings y arte de los medios en la década del sesenta», Edhasa, Buenos Aires, 2004.
5. El libro de César Aira (1991) reúne las cuatro conferencias que dio el escritor en el Centro Cultural Ricardo Rojas, durante el mes de junio de 1988. El ciclo se llamó «Cómo leer a Copi» y puede consultarse en: Aira, César: Copi, Beatriz Viterno, Buenos Aires, Beatriz Viterbo, 1991. Además de este trabajo conviene revisar la tesis de Marcos Rosenzvaig: «Copi: sexo y teatralidad», Biblos, Buenos Aires, 2003. Finalmente, el lúcido artículo de Daniel Link: «La carne dice», Zigurat, Carrera de Ciencias de la Comunicación, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, vol. 4, no. 4, noviembre de 2003. Específicamente sobre la obra de teatro «Eva Perón», escrita por Copi ver el análisis de Beatriz Sarlo: «Buscá un vestido, dijo Eva», en «La pasión y la excepción», Siglo XXI Editores, Buenos Aires, 2003.

Bibliografía

Aira, César:« Copi», Beatriz Viterno, Buenos Aires, 1991.

Amícola, José: «Campeones campo: Copi y Perlonguer», en «Campo y posvanguardia. Manifestaciones culturales de un siglo fenecido», Paidós, 2000.

Botana, Helvio: «Tras los dientes del perro», Peña Lillo, Buenos Aires, 1985.

Gubern, Román: «Literatura de la imagen», Salvat, Barcelona, 1973.

Link, Daniel: «La carne dice», *Zigurat*, Carrera de Ciencias de la Comunicación, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, vol. 4, no. 4, noviembre de 2003.

Longoni, Ana:«Oscar Masotta: vanguardia y revolución en los sesenta», en «Revolución en el arte. Pop-art, happenings y arte de los medios en la década del sesenta», Edhasa, Buenos Aires, 2004.

Masotta, Oscar: «Prólogo», en «Técnica de la historieta», Escuela Panamericana de Arte, Buenos Aires, 1966.

–: «Reflexiones presemiológicas sobre la historieta: el esquematismo», en Eliseo Verón (comp.): «Lenguaje y comunicación social», Nueva Visión, Buenos Aires, 1969.

–: «La historieta en el mundo moderno», Paidós, Buenos Aires, 1970 [2° ed, 1982].

Rivera; Jorge B.: «De la historieta a la fotonovela», en *Capítulo Universal, Literatura Contemporánea*, no. 40, CEAL, Buenos Aires, 1971.

–: «Para una cronología de la historieta», en «Historia de la literatura universal», vol. 14, «Las literaturas marginales», CEAL, Buenos Aires, 1972.

–: «Historia del humor gráfico argentino», I y II, *Crisis*, nos. 34 y 35, Buenos Aires, febrero y marzo de 1976.

–: «Prólogo», en «César Bruto, Landrú, Copi y otros. Humorismo y costumbrismo (1950-1970)», CEAL, Buenos Aires, 1981.

Romano, Eduardo: «Examen de la historieta» y «La fotonovela», en «Historia de la literatura universal», vol. 14, CEAL, Buenos Aires, 1972.

–: «Inserción de *Juan Mondiola* en la época inicial de *Rico Tipo*», en: Aníbal Ford, Jorge Rivera y Eduardo Romano (comps): «Medios de comunicación y cultura popular», Legasa, Buenos Aires, 1985.

Rosenzvaig, Marcos: «Copi: sexo y teatralidad», Biblos, Buenos Aires, 2003.

Longoni, Ana: «Prólogo», en «Revolución en el arte. Pop-art, happenigs y arte de los medios en la década del sesenta», Edhasa, Buenos Aires, 2004.

Sarlo, Beatriz: «Buscá un vestido, dijo Eva», en «La pasión y la excepción», Siglo XXI Editores, Buenos Aires, 2003.

Sasturain, Juan: «El domicilio de la aventura», Colihue, Buenos Aires, 1995.

Steimberg, Oscar: «El lugar de la historieta», *Los Libros*, no. 17, Buenos Aires, 1971.

–: «La historieta. Poderes y límites», *Transformaciones*, no. 41, CEAL, Buenos Aires, 1972.

–: «Leyendo historietas. Estilos y sentidos de un *arte menor*», Nueva Visión, Buenos Aires, 1977.

–: «La historieta argentina», *Todo es Historia*, no.179, Buenos Aires, abril de 1982.

Tarcus, Horacio: «Las caricaturas del joven Copi», *Clarín*, domingo 8 de julio de 2001.

AUTORES

Robin Wood
El nombre de la aventura

Andrés Colmán Gutiérrez y Roberto Goiriz
Investigadores, Asunción, Paraguay

Resumen

Robin Wood lleva cuarenta años escribiendo guiones de historietas. Este escritor paraguayo de fama universal ha transitado por diferentes caminos, tanto en el campo editorial como en el real. Ha cruzado el mundo con su mochila al hombro, y el universo con sus aventuras imaginadas. Ha ganado la admiración de cientos de miles de lectores, y ha creado, en conjunto con varios de los mejores dibujantes del mundo, personajes y obras inmortales. Esta es la crónica de un hombre que disfruta profundamente lo que hace, y que logra transmitirlo a sus fieles lectores en varios rincones del mundo.

Abstract

Robin Wood carries forty years writing texts of tales. This Paraguayan writer of universal fame has transited for different roads, so much at the editorial field like in the real. He has crossed the world with his backpack to the shoulder, and the universe with his imagined adventures. He has earned thousands of readers's admiration, and he has created, in set with the best drawers of the world, immortal characters and comics. This is the chronicle of a man that enjoys deeply what he makes, and who manages to transmit it to his readers in several corners of the world.

Decir Robin Wood es pronunciar el nombre de la aventura. Es abrir la puerta de un universo épico de cuadritos y colores, por donde transitan criaturas que ya son mito y leyenda en la historia del cómic: Nippur de Lagash, Jackaroe, Savarese, Mark, Pepe Sánchez, Dago, Martin Hell... Hablar de Robin Wood es hablar de personajes que han hecho soñar y disfrutar a más de una generación de lectores de historietas. Pero es también hablar de este paraguayo cosmopolita, ciudadano del mundo, más personaje que sus propias creaciones, que nació hace 62 años en la colonia San Cosme, Caazapá, que trabajó como obrajero y jangadero en el Alto Paraná, hasta que una circustancial jugada del destino lo llevó a Buenos Aires, Argentina, el lugar donde comenzó su meteórica carrera como guionista.

Hoy, con dos Yellow Kids (el llamado *Oscar del cómic*) concedidos por su labor creativa, más otros dos ganados por los dibujantes de su personaje Dago, además de una gran cantidad de premios y reconocimientos internacionales, Robin consolida su prestigio como uno de los escritores de cómics más importantes del mundo.

Pero hay un país en donde todavía se lo conoce poco. Un país en donde han tenido que pasar treinta años para que se publique por primera vez una de sus más clásicas obras («Mi novia y yo», con dibujos de Carlos Vogt, que aparece en el diario *Última Hora* de Paraguay), para que se le otorgue el primer reconocimiento local (homenaje que se le ha rendido durante el Encuentro del Humor Gráfico y la Historieta del Mercosur, Cháke!, Asunción, septiembre de 2000), y para que finalmente se organice una primera gran exposición sobre su obra («Robin Wood. Muestra antológica», Asunción, junio 2001).

Ese país, paradójicamente, es su propio país natal: Paraguay. El país del que Robin tuvo que marcharse muy joven para abrirse camino en un dificil y exigente mercado artístico y editorial. El país al que regresa cada tanto, incapaz de desprenderse de sus raíces. El país que aparece subrepticiamente en los universos imaginados de muchos de sus personajes. El país que tiene con él todavía una asignatura pendiente.

Una vida aventurera

El destino de Robin Wood nació signado por la aventura. La que forjaron sus propios antepasados a principios del siglo XX, un grupo de inmigrantes irlandeses anarco-socialistas que se lanzaron a través del mar desde la lejana Australia, para internarse en las selvas de Paraguay y fundar una colonia soñada como la isla de la utopía. Sueños que se estrellaron duramente ante la limitaciones del aislamiento geográfico y la inhóspita naturaleza.

Colonia Cosme, Caazapá, 1943. Allí, en un hogar humilde, nace un niño, al que su madre, aprovechando las resonancias anglosajonas de su apellido, bautiza premonitoriamente con nombre de héroe de novela medieval. (Durante mucho tiempo, sus múltiples lectores seguirán dudando de que Robin Wood sea su verdadero nombre, pensando quizás que se trata de un *marketinero* seudónimo robado al mundo de sus propios personajes).

Hijo único, emigra con su madre a la Argentina, en donde pasa años turbulentos y difíciles, que quizá lo marquen para siempre. Adolescente, regresa a Paraguay, donde ensaya diversos oficios: albañil, camionero, hachero en los obrajes madereros del Alto Paraná. En Encarnación, ciudad ubicada en la frontera con Argentina, conoce al intelectual y político Rómulo T. Perina, que se convertirá en su gran amigo y mentor, quien lo impulsa a probar suerte con la escritura. Robin escribe sus primeros cuentos, y con uno de ellos gana un concurso literario convocado por el diario *La Tribuna* de Asunción.

A mediados de la década del sesenta, al igual que muchos otros paraguayos, el joven Wood viaja otra vez a la gran ciudad de Buenos Aires, en busca de su destino. Allí trabaja como obrero en una imprenta y sueña con convertise en dibujante y escritor.

Se hace amigo de Luis (Lucho) Olivera, un joven dibujante argentino, con quien comparte la pasión por la historia antigua, especialmente por la de la civilización sumeria. Bajo el influjo de esta obsesión, Lucho convence a Robin de que escriba una historia, que él se encarga de ilustrar, para presentarla a una editorial que publica revistas de historietas. Aquella primera obra, titulada «Historia para Lagash», habla de un

guerrero sumerio llamado Nippur, cuya ciudad, Lagash, cae bajo el asedio traicionero del dictador Luggal-Zagizi. Exiliado de su tierra, el guerrero se ve condenado a peregrinar por el mundo.

Es el año 1967. Un buen día: al pasar por un kiosko, Robin hojea la revista *D'Artagnan* de la Editorial Columba, y no lo puede creer: allí estaba publicada su historia. Nacía un nuevo escritor en el universo del cómic. Nacía la leyenda de su primer y más celebre personaje: Nippur de Lagash. En seguida siguen más capítulos del guerrero errante y otros personajes creados para *D'Artagnan* y las demás revistas de la editorial –*Fantasía*, *El Tony*, *Intervalo*– en cuyas páginas verían la luz inicialmente: «Jackaroe», «Dennis Martin», «Mi novia y yo».

En poco tiempo se convierte en el guionista estrella de Columba, compartiendo cartel con el gran guionista argentino Hector Germán Oesterheld, el inolvidable creador de «Roland el Corsario» y «El Eternauta». La producción de Wood es tan prolífica, que debe inventarse seudónimos para no llenar los créditos. Así, firmará también como Robert O'Neil, Roberto Monti, entre otros.

A los pocos años de carrera profesional, puede comenzar a cumplir otra de sus grandes pasiones: viajar. Con una mochila al hombro, al igual que sus personajes, se pone en marcha a través del ancho mundo. Recorre tierras lejanas, investiga en el propio terreno la historia de exóticas culturas, vive mil y una aventuras que dan vida a nuevos personajes. Escribiendo en ignotos hoteles envía sus guiones por correo a Buenos Aires, donde surgen más y más criaturas con su firma: «Big Norman», «Harry White», «Pepe Sánchez», «Aquí la Legión», «Dax», «Los aventureros», «Mark», «Chindits», «Los amigos», «El Cosaco», «Helena», «Savarese», «Dago», «Morgan», «Amanda», «Kevin», «Starligth», «Kozakovitch y Connors», «El Ángel», «Drácula», «Merlín», «El Peregrino», «Martín Hell»...

Figura 1: «Historia para Lagash» por Luis (Lucho) Olivera.

Figura 2: «Jackaroe» por Juan Dalfiume.

Sus obras transponen la frontera y empiezan a publicarse en Europa. Primero en España, luego en Italia, donde encuentran gran repercución entre los lectores de revistas de la popular editorial Eura, como *Lanciostory* y *Skorpio*.

Figura 3: «Pepe Sánchez» por Carlos Vogt.

«Dago» se convierte en el personaje más leído, que llega a editarse como tira diaria hasta en un periódico de Turquía.

En 1997 llega el primer gran reconocimiento internacional: en Roma, Italia, le otorgan el Yellow Kid, considerado el oscar del mundo del cómic. En 1998 y 1999, consecutivamente, los ilustradores José Luis Salinas y Carlos Gomez también lo ganan por los dibujos de «Dago», el personaje de Wood. En el 2000 llega otro Yellow Kid por el libro «Un año, un siglo», un compendio de diez historias escritas por Robin y dibujadas por algunos de los mejores ilustradores del mundo. También la Facultad de Teología de El Vaticano le había otorgado el Premio a la Mejor Historieta Religiosa al capítulo «El Nazareno» de su personaje Gilgamesh el inmortal.

Robin fijará residencia sucesivamente en Australia, España, Dinamarca, y finalmente Paraguay, donde actualmente tiene su *cuartel central*, donde sigue creando más y más historias, y sigue viajando por el mundo, regresando cada cierto tiempo al Paraguay para evocar la magia de su tierra natal.

La obra de un humanista

Con más de cuatro mil guiones de historietas escritas y publicadas, y más de medio centenar de personajes de los más variados géneros creados en tres décadas de carrera profesional, sin contar los textos escritos esporádicamente para el cine y la televisión, no es fácil analizar resumidamente la obra de un autor tan prolífico como Robin Wood.

Hay, sin embargo, valores y elementos comunes en la mayoría de sus historias y personajes: una manera épica y clásica de narrar con los códigos del cómic, una pasión por la rigurosa ambientación histórica, una opción por el héroe solitario y romántico con su particular código de honor y de justicia, una manera de ver el mundo con espíritu esencialmente humanista, una refinada técnica en la dofisicación del drama y la acción, con oportunos toques de humor y sensibilidad poética.

En su primer personaje creado en 1967, Nippur de Lagash, ya están definidos estos caracteres que se irán reforzando en la mayor parte de toda su obra. Nippur es el aventurero errante, exiliado de su ciudad oprimida por un tirano sanguinario, que se lanza a los caminos a conocer la vida, mientras sueña con regresar un día para liberar a los suyos. Peleará mil batallas por causas que él considera justas, pero rechazará tesoros y coronas de recompensa. Amará a princesas y campesinas, compartirá la amistad de grandes guerreros y humildes pastores, pero casi siempre preferirá la soledad de los caminos polvorientos, la paz de una noche bajo las estre-

Figura 4: «Savarese» por Domingo Mandrafina.

llas del desierto. Incorruptible, solidario, justiciero, taciturno, atomentado por sus propios fantasmas, a medida en que pasen los años, Nippur preferirá empuñar la espada cada vez menos, para resolver los conflictos que encuentra en su camino con astucia y diplomacia.

Estas características se repetirán creativamente en varios de sus personajes como Jackaroe, el taciturno cowboy criado por los indios apaches, renegado entre dos culturas, o en el misterioso Dax, el huérfano blanco salvado de la masacre de su familia durante la guerra de los Boxers y criado por un labrador chino, o en el atormentado Harry White, el yanqui ex tripulante del avión que arrojó la bomba atómica sobre Hiroshima y que se encerrará en un monasterio japonés durante años para expiar sus pecados, antes de regresar a occidente convertido en maestro de artes marciales. Siempre la sombra de un pasado trágico que crea una obsesión justiciera, la shakespeariana búsqueda interior que sirve de pretexto a la aventura, pero condena a la eterna soledad.

En cuanto al estilo y a la técnica narrativa, demuestra una gran capacidad de superarse a si mismo en una constante evolución. Influenciado por la clásica escuela de las *novelas ilustradas* de la editorial Columba, el guionista comenzará su carrera con un estilo de mucho texto explicativo y poco espacio para el dibujo, poniéndo énfasis en la calidad literaria de la historia, pero sin percibir todavía toda las potencialidades gráficas del género. Sin embargo, a medida en que se internacionaliza y toma contacto con la línea más vanguardista del cómic europeo, irá depurando su estilo, confiando y exigiéndole más a los dibujantes, hasta llegar al excelente nivel de su producción más actual, con páginas en donde la narración descansa en los efectos gráficos y visuales, muchas veces sin una sola línea de texto.

Su opción por la aventura, por el concepto clásico y épico de la historieta, ha hecho que muchos críticos y ensayistas del cómic hayan mirado la obra de Wood con cierto desdén, reprochándole muchas veces la falta de un lenguaje

Figura 5: «Helena» por Ernesto García Seijas.

más intelectual o de vanguardia, o el hecho de no encolumnarse en la corriente más ideologizada de la historieta latinoamericana como la que representan Carlos Trillo, Juan Sasturain, Enrique Breccia, Horacio Altuna, José Muñoz, Carlos Sampayo, o el mismo recordado Oesterheld. En su libro «El domicilio de la aventura» (Editorial Colihue, Buenos Aires), Juan Sasturain llega a calificar la obra de Wood de «comercial» y «betsellerista».

Sin embargo, lo que para algunos puede ser un antivalor, para otros es precisamente la fórmula del exito y la comunicación con la gran masa de lectores. El cómic de Robin Wood es como el cine de Steven Spielberg o George Lucas, como la literatura de Osvaldo Soriano o Raymond Chandler: entretenimiento puro, pero de la mejor calidad. Como señala el también crítico argentino Iván de la Torre en su ensayo «Robin Wood y el error de tener éxito», solo hay dos clases de historietas: buenas o malas. Y no hay dudas de que gran parte de las que escribe Robin están entre las mejores del mundo.

Pocos autores pueden llegar a ser tan prolíficos sin disminuir el nivel de calidad. Pocos pueden llegar a transitar con igual éxito los más amplios y variados campos narrativos: el policial («Savarese», «Big Norman»), el terror («Martín Hell»), la ciencia-ficción («Starligth», «Mark», «Danske»), el misterio («Dax», «Merlín»), la comedia («Mi novia y yo», «Pepe Sánchez»), la aventura («El Peregrino», «Los aventureros», «Los amigos», «Kozakovich y Connors», «Kevin»), el romance («Helena», «Amanda»), la historia («Nippur», «Dago», «El Cosaco», «Rasputín», «Drácula»), la guerra («Chindits», «Aquí la Legión»), el espionaje («Dennis Martin»), las artes marciales («Harry White»), el oeste americano («Jackaroe», «Ronstadt», «Chaco»), el costumbrismo regional («Perurimá», «Munro»), la crítica social («Mojado»), la América colonial («El Ángel», «Gómez») o incluso a extrapolar los géneros, como en «Gilgamesh el inmortal», que recorre todos los escenarios posibles, hasta la excelente «Morgan», en donde se emtremezclan la serie negra de detectives con la ciencia ficción futurista, al mejor estilo de la película «Blade Runner».

Además, basta hacer un seguimiento

cronológico de su obra para advertir que así como hay un perfeccionamiento de la técnica narrativa, también hay una profundización de valores en la temática. Así como en los planteos de sus primeros personajes se podían percibir aspectos de un reforzado individualismo o de exacerbación de la violencia, como también cierta glorificación al machismo o una visión maniquea del mundo político, acentuado en algunos personajes como Dennis Martin (el espía que en los años de la Guerra Fría luchaba del lado de los *buenos* del este contra los *malos* del oeste), a partir de su producción de la década del ochenta se percibe una toma de postura cada vez más acentuada del escritor con respecto a las ideas progresistas de fin de siglo.

Con la serie «Helena» Robin se introduce por primera vez en la piel de una mujer enfrentada al mundo cotidiano, planteando desde esa perspectiva una historieta de fuerte tono feminista. En «Dago» hay una explícita denuncia de toda forma de esclavitud humana, mientras en las aventuras de «Martín Hell» se cuelan alegatos ecologistas a favor de la defensa del medio ambiente. Los héroes que al principio parecían de bronce se convierten en anti-héroes más humanos, experimento que ya había sufrido años antes el propio «Nippur de Lagash», quien pierde un ojo de un certero flechazo pero gana en humanidad.

Sin duda, una de su obras más logradas en ese sentido es «Savarese», el infortunado niño siciliano que queda huérfano ante una *vendetta* de la mafia y que va creciendo capítulo tras capítulo, golpe tras golpe, hasta convertirse en un escuálido pero cerebral agente del FBI en la Norteamérica de Al Capone y

Figura 6: «Dago» por Carlos Gómez.

la Cosa Nostra. Años después la fórmula se recrearía con original variación en el personaje Mojado, otro niño que queda huérfano a raíz de un terremoto en una miserable y desolada aldea mexicana, para empezar a transitar el duro camino de la marginalidad, convirtiéndose en unos de los tantos *chicanos* o inmigrantes ilegales en Estados Unidos. Es quizás la serie que contiene la mayor dosis de crítica a una realidad social contemporánea, pero sin sacrificar en ningún momento la majestad de la aventura.

Aunque resulta bastante subjetivo decidir cuál es su mejor serie o personaje, sin duda el talento narrativo de Robin Wood está resumido en su obra pri-

Figura 7: «Amanda» por Alfredo Falugi.

Figura 8: «martin Hel» por Ángel Fernández.

ma de fin de siglo, las diez historias escritas especialmente para el álbum «Un día, un siglo» que la Editorial Eura publicó en Italia para celebrar el fin del siglo XX. Ilustrada por algunos de los mejores dibujantes de cómics del mundo (Enrique Breccia, Jordi Bernet, Juan Zanotto, Máximo Carnevale, Ernesto García Seijas, Enrique Alcatena, Francisco Solano López, entre otros), Robin ubica cada una de sus historias en un día de cada década del siglo, construyendo ficciones conmovedoras en torno a personajes y situaciones históricas: Mahatma Gandhi, Winston Churchil, Rasputín y la revolución rusa, Pancho Villa y la revolución mexicana, la bomba sobre Hiroshima, Vietnam, la muerte del Che Guevara y la llegada del hombre a la luna, la Guerra Fría, la caída del Muro de Berlín, para terminar con un bello y poético homenaje a Chico Méndes, el héroe ecologista brasileño, con una historia que convoca a todos los lectores a sumarse en la lucha por salvar al medio ambiente. Un libro que hasta ahora se ha editado solo en italiano, que revela a un autor en la plenitud de su madurez creativa y que ha sido premiado con toda justicia con el Yellow Kid 2000.

Paraguay en la obra de Wood

Hasta ahora, la mayoría de los semiólogos y ensayistas que se han ocupado de la obra de Robin Wood lo han ubicado dentro de la historia de la historieta argentina, ignorando en gran medida su condición de paraguayo. Ello es comprensible si se tiene en cuenta que el escritor inició su carrera en Buenos Aires y allí la desarrolló en toda su primera etapa. Por otra parte, si bien la mayoría de sus personajes tienen una universalidad admirable y nacionalidades diversas, muchos de ellos son decididamente argentinos por el escenario, el lenguaje y la temática costumbrista, como el caso de «Mi novia y yo», «Pepe Sánchez», «Helena», «Amanda».

Esto no ha impedido que los elementos culturales y afectivos de su país natal se hayan ido metiendo subrepticia o explícitamente a lo largo de toda su producción. Lo paraguayo se filtra desde los

Robin Wood no existe

comentario de Juan Zanotto

¿Cómo puede existir un ser humano formado por mil personajes?

O mejor dicho: ¿Cómo pueden vivir mil personajes dentro de un ser humano, sin destrozarlo? ¿Cómo?

Una telaraña de demonios, ángeles, asesinos, monstruos, hadas, héroes, burgueses, rebeldes y mujeres, mujeres lindas, feas, gordas, flacas, petisas, altas, no envuelve su cerebro, inutilizándolo, esperando que la araña del tiempo lo devore.

¿Cómo puede ser? Que la aventura nazca y se multiplique, constantemente dentro de un cerebro normal, muriendo y renaciendo de sus cenizas, como el ave Fénix, derramándose por mil caminos de la tierra, del espacio, del tiempo, de la fantasía y del corazón.

¿Cómo puede ser? Que un ser humano haya, además, recorrido el mundo, vivido todas las aventuras, amar y ser amado por tantas mujeres y recalado en un tranquilo refugio, bañado por mansas lluvias y vivificado por tibios soles, creando una maravillosa familia. No conozco a nadie que lo haya hecho. Por eso digo: Robin Wood no existe.

¿O tal vez sí?

Junio de 2001

Figura 9: «Un día un siglo», episodio por Enrique Alcatena.

primeros capítulos de «Mi novia y yo», cuando Robin se convierte él mismo en personaje, incorporando a su parentela, a su perro, a su novia, a sus amigos y enemigos, o en las aventuras del espía Dennis Martín, que enfrentará reiteradas veces como antagonista al propio mentor de Wood, el inefable y bonachón Rómulo T. Perina, convertido dentro del cómic en peligroso asesino, capo mafioso y audaz contrabandista.

En uno de los primeros episodios de «Dennis Martín», publicado a inicios de la dàecada del setenta, titulado «¿Dónde se esconde Leroy?», Robin hará viajar a Paraguay por primera vez al espía irlandés junto a su mortal colega, la danesa Grace Henrichsen, si-

Figura 10: «Isabella» por Roberto Goiriz.

guiendo la pista de un famoso criminal. Se hospedan, por supuesto, en el Hotel Guaraní, donde se produce el primer asesinato, conspiran en el restaurante La Pérgola y asisten al enfrentamiento final a orillas del legendario lago Ypacaraí, con la ayuda de un oficial paraguayo previsiblemente apellidado López.

A fines de la dàecada del setenta crea su primer personaje específicamente paraguayo. Es cuando los directivos de la Editorial Emegebe, que por entonces publica la revista de actualidad *Ñandé*, le solicitan que produzca una historieta dirigida especialmente a los lectores compatriotas. Wood decide entonces tomar un personaje de la cultura popular, pícaro protagonista de los muchos cuentos orales campesinos que habrá escuchado en su niñez caazapeña e insertarlo en los parámetros de la aventura moderna. Así nace «Perurimá», con dibujos del argentino Gómez Sierra, quien sin embargo no logra retratar la magia del mundo rural guaraní en sus caracterizaciones, componiendo un universo gráfico más parecido al de los clichés de la revolución mexicana. La historieta aparece durante varias ediciones de *Ñandé*, hasta que es inexplicablemente interumpida. Volverá a publicarse luego en las revistas de la Editorial Record, en Argentina.

Pero el mundo paraguayo seguirá interfiriendo, una y otra vez, en varias otras series . Para entonces, Robin ya ha perfeccionado el divertido juego de utilizar a sus personajes para demostrar su afecto y sus odios hacia las personas del mundo real. Hay deliciosas anécdotas al respecto. A principio de la dàecada del ochenta, durante una de las esporádicas y fugaces visitas que el escritor realiza a Paraguay, es entrevistado por la reportera Pepa Kostianovsky de *ABC Revista*. Cuando el material aparece publicado, la pintura subjetiva que la periodista hace sobre su entrevistado es muy poco favorable. La respuesta no se hace esperar. En pocas semanas más, una nueva edición de la revista argentina de cómics *Intervalo* llega a los kioskos asuncenos. En un capítulo de la serie «Helena», escrita por Wood y dibujada por García Seijas, titulado «El retrato de Irene», hace su debut un nuevo

personaje secundario: la periodista Beba Kostantinovsky, «cuya amargura natural nace del hecho de tener que cargar con ese estrafalario nombre. Es una mujer sin vicios, pues ni los vicios la toleran. Dicen que escribe». Así la presenta textualmente el vengativo autor. Como contracara, en un capítulo posterior de la misma serie, Robin dedicará todo un capítulo titulado «Querida Aída» para rendir un bello homenaje a su amiga Aída Lara, por entonces locutora de Radio Nacional de Paraguay.

Varios de sus personajes internacionales elegirán Paraguay más de una vez como escenario de sus aventuras. El ex monje y karateka Harry White recorre toda Sudamérica en una motocicleta y llega hasta las selvas del Alto Paraná, donde enfrenta a una banda de asaltantes de caminos. Munro (en argentina rebautizado Morten), el enigmático aventurero nórdico, transitará también por los mismos obrajes del Alto Paraná donde su autor había trabajado en los años de juventud, asistirá a la explotación inhumana de los peones y los indígenas, se involucrará en las rebeliones sociales y en las tragedias costumbristas. Y Amanda, la pecosa huérfana pelirroja iniciará sus aventuras en la ciudad argentina de Posadas, en la frontera con la ciudad paraguaya de Encarnación, junto al rumoroso río Paraná, recorriendo el mismo camino de angustia existencial que alguna vez llevara a Robin desde el mismo lugar en busca de su destino hacia Buenos Aires.

Pero es en el 2000 cuando se produce un mayor impulso para que Robin Wood se aproxime en forma más vital y definitiva a los lectores y al universo cultural de su país natal. Es cuando se define el acuerdo editorial para que el diario *Última Hora* de Asunción empiece a publicar, a razón de una página por día, su clásica historieta «Mi novia y yo». Es cuando los organizadores del 4º Encuentro del Humor Gráfico y la Historieta del Mercosur, Cháke!, realizado en Paraguay en octubre del 2000, le rinden un homenaje especial por su trayectoria creativa. Es cuando Robin decide escribir los guiones de un nuevo personaje paraguayo actual, denominado Javimendi (contracción de su nombre Javier Mendieta) la disparatada aventura de un joven, torpe y osado periodista inmerso en el alocado mundo de la Asunción contemporánea, dibujado en el formato de tiras diarias por el dibujante paraguayo Carlos Meyer, serie que aún permanece inédita. Y es cuando también decide realizar una serie de historietas educativas para la organización Transparencia Internacional, capítulo Paraguay, esta vez con dibujos de Roberto Goiriz.

Figura 11: «Joan» por Carlos Pedrazzini.

Figura 12: «Warrior-M» por Roberto Goiriz.

La asignatura pendiente que había entre el Paraguay y uno de sus hijos más reconocidos internacionalmente, empieza a cumplirse. Luego viene una gran muestra antológica sobre su obra en Asunción, en el año 2001, en las salas del Centro Cultural de España. Y Robin se reinserta casi naturalmente en la vida cotidiana de su país.

Asunción, centro de producción de historietas para el mundo

La colaboración iniciada con Roberto Goiriz para la serie «Isabella» (actualmente dibujada por el artista argentino Alfredo Falugi) inicia también una relación de trabajo para dar cabida a una serie de nuevos proyectos.

«Warrior-M» es el nombre de uno de sus nuevos personajes. Los guiones de Wood y los dibujos de Goiriz hacen nacer esta historieta ambientada en el futuro cercano, en un mundo arrasado por la contaminación y la barbarie humana. Un mundo por donde transita un hombre desilusionado y peligroso, que sin embargo no ha perdido su grandeza de espíritu... ni su excelente trompada.

En el estudio de Goiriz, surgen también jóvenes artistas que contribuyen con la obra, realizando los colores digitales de la misma. Enrique Espinoza es el responsable de esa tarea. Y otros artistas, que actualmente aportan su talento al dibujo de la serie, como Enrique (Kike) Olmedo.

Surge también «Hiras», inicialmente con los dibujos del artista argentino Rubén Meriggi, luego con los dibujos de Goiriz y los colores de Edgar Arce. Hiras es el hijo del legendario Nippur de Lagash. Joven, enigmático, a veces cruel con la gente pero defensor de los animales, Hiras vive en un mundo poblado de extrañas razas de vampiros, hadas y criaturas de las profundidades.

«Joan» es el tercer nombre de esta trilogía. Dibujado por Carlos Pedrazzini desde Argentina, es coloreado, entre otros, por los artistas paraguayos Amado Escobar, Marco Renault y Lautaro Rinaldi. Joan es un alegre rufián que vive sus aventuras (todas o casi todas deshonestas) durante el período de la Guerra Civil española.

Así, desde Asunción, este creador paraguayo sueña, planifica y escribe sus creaciones para el mundo.

Los personajes de Robin Wood y sus dibujantes

Nippur de Lagash	Luis Olivera, Ricardo Villagrán, Mulko
Jackaroe	Juan Dalfiume
Mi novia y yo	Carlos Vogt
Big Norman	Daniel Haupt
Harry White	Mangiarotti
Los aventureros	Enrique Villagrán
Pepe Sánchez	Carlos Vogt
Los amigos	C. Macagno
El Cosaco	Carlos Casalla
Mark	Ricardo Villagrán
Or-Grund	Ricardo Villagrán, Jorge Zaffino
Kayan	Jorge Zaffino
Aquí, la Legión	Luis García Durán
Chindits	C. Rezzonico
Dax	C. Marchionne
Savarese	Domingo Mandrafina
Helena	Ernesto García Seijas
Wolf	Jorge Zaffino
Gilgamesh	Luis Olivera
Dago	Alberto Salinas, Carlos Gómez
Largo Nolan	Carlos Casalla
Ibáñez	Enrique Breccia
Perú-Rimá	Enrique Villagrán
Holbeck	C. Macagno
Mojado	Carlos Vogt
Kevin	Ernesto García Seijas
Troels	Jorge Zaffino
Morgan	Domingo Mandrafina
El Ángel	Eduardo Risso
Kozakovitch y Connors	Luis García Durán
Chaco	Alberto Salinas, Carlos Casalla
Morten	Carlos Pedrazzini
Nan-Hai	Luis García Durán
Port Douglas	Gerardo Canelo
Anders	Alfredo Falugi
Amanda	Alfredo Falugi
Danske	Enrique Villagrán
Raycon	C. Costa
Drácula	Alberto Salinas
El Muerto	Daniel Muller
Morgan, el pirata	Alberto Salinas
Martin Hel	Ángel Fernández
El Ahorcado	Leandro Sesarego
Los Borgia	Alberto Salinas
El Peregrino	Walther Taborda
Starlight	Juan Zanotto
Dennis Martin	Ángel Fernández
Ronstadt	Ricardo Villagrán, Carlos Casalla
Billy Grant	Carlos Vogt
Isabella	Roberto Goiriz, Alfredo Falugi
Joan	Carlos Pedrazzini
Warrior-M	Roberto Goiriz
Hiras, hijo de Nippur	Rubén Meriggi, Roberto Goiriz

Historietistas latinoamericanos en otros mercados, razones para el *exilio* El caso de Argentina

Manuel Barrero
Director de la revista digital *Tebeosfera* (www.tebeosfera.com) y de su bitácora asociada *Tebeosblog* (tebeosfera.blogspot.com), Sevilla, España

Resumen

Los países latinoamericanos han atravesado períodos de crisis política y económica que ha afectado a la industria de sus publicaciones, entre ellas las de historietas. En el presente ensayo se revisa el caso de Argentina, cuyos autores publicaron sus obras episódicamente en un clima de falta de libertades, totalmente represivo tras la instauración del llamado Proceso. *En el presente ensayo se concluye que las migraciones de argentinos hacia otros mercados del cómic fueron motivadas por razones económicas antes que políticas, que los casos de crítica al gobierno militar practicados desde el interior fueron tímidos, y se hicieron desde la metáfora o la sátira, y que los autores* exilados *por razones aparentemente ideológicas ejercitaron una suerte de olvido de las atrocidades cometidas durante la dictadura militar sin interesarse abiertamente por elaborar historietas de denuncia.*

Abstract

The periods of political and economic crisis in Latin American countries have affected the industry of its publications of comics. We review the case of Argentina, whose authors published their works occasionally in a climate of lack of freedoms, totally repressive with the introduction of the so-called Proceso. *We conclude that migration into other markets of comics was motivated by economic reasons rather than political; that the criticism to the military governments were timid, and were made from the metaphor or satire; and that the exiled authors (by apparently ideological reasons) preferred not to work directly about the atrocities committed during the military dictatorship and developed only some mild complaints in vignettes.*

Introducción

El cono continental sudamericano ha sido durante el siglo XX un lugar sacudido por la pobreza, la guerra, los enfrentamientos intestinos, el ejercicio abusivo de poder de dictadores militares y la manipulación de otros gobiernos. La historieta de esos países se vio afectada por ello, puesto que como medio de expresión y comunicación se halla sujeta al tejido social y político imperante.

Por ejemplo, el panorama de la historieta en Perú nunca se caracterizó por una sólida estructura editorial. Ya desde 1931 hubo un conato de guerra civil y continuó habiendo gobiernos militares, en algunos casos con apoyo de los gobiernos del norte para así rechazar el establecimiento de partidarios de ideologías comunistas (conocida es la esfor-

zada lucha de Haya de la Torre en este sentido). Autores de allí, como Gonzalo Mayo, Pablo Marcos o Boris Vallejo, emigraron desde Perú hacia Estados Unidos para asentarse y dibujar historietas de superhéroes, fantasía, terror o románticas desde la década del setenta (Cooke, 2001). En Chile la pobreza siempre estuvo cercana al pueblo y es más que probable que esa fuese una de las razones del abandono de su patria por parte del afamado autor Alejandro Jodorowsky desde 1953. En Venezuela la tradición de los cómics fue tardía, por remontarse a la década del setenta (Guerra, 1997), pero de nuevo se interrumpió tras el golpe de Estado que depuso al presidente Carlos Andrés Pérez en 1992 y la consiguiente crisis económica. En Colombia medió un gran vacío entre las obras del caricaturista Adolfo Samper, en la década del veinte, y las que luego revitalizaron el medio a finales del siglo XX: *Acme*, revista dirigida por Bernardo Rincón y Gilles Fauveau, y por supuesto la obra de Rabanal (Rabanal, 2001). Más allá de estas menciones, poco se conoce la producción colombiana fuera de sus fronteras, salvo por la de autores como Leonardo Espinosa, que debido a la continuidad de sus estudios en la School of Visual Arts de Nueva York trabajó en adelante desde Estados Unidos (también hay que mencionar el caso del autor José Sanabria, que se marchó a Argentina en 1992). En otros países el panorama creativo y editorial fue similar, o contó con otras trabas, como el elevado nivel de analfabetismo (en 1993 seguía siendo analfabeta el 22,5% de la población boliviana, el 18% de la de Ecuador) o la sujeción a otras culturas (de ahí que no se comenten aspectos de Guyana, Surinam, etc.).

El caso de Argentina
Historia política e historieta

El estudio comparativo de la historieta con respecto a la historia política es muy interesante en el caso de Argentina, por haber sido patria de grandes historietistas y, también, de modelos de gobierno represivo de carácter intermitente, partiendo de aquella agitación en la Semana Trágica de 1919. Allí hubo golpes militares de modo incesante, o al menos desde que se fracturó la continuidad constitucional tras el golpe de 1930 que derrocó a Irigoyen. Partiendo de 1943, la revolución militar llegó en un momento de gran desarrollo de la industria editorial y cinematográfica argentina, y paralelamente a la publicación de algunas de las mejores obras de J. L. Borges, por añadidura. Cuando en 1945 Perón subió al poder por vez primera, mantuvo un represivo control de la riqueza con el ruido de fondo de los enfrentamientos de los militantes del partido radical con los del partido peronista. Entonces se intentó silenciar todo intento de oposición al sistema político imperante, incluso de las manifestaciones humorísticas –como fue el caso del socialista J. A. Ginzo (Tristán), colaborador de la revista *Cascabel*.

La estructura de poder, fuertemente jerarquizada y bajo el control de unos pocos, no impidió el hecho cultural de la historieta argentina. Paradójicamente fue durante el período que abarca los años 1945 a 1955 cuando en este país florece lo mejor de su historieta: nacen *Patoruzito* e *Intervalo* en 1945, *Salgari* en 1947, un año más tarde aparecen *Aventuras* y *Misterix*; *Rayo Rojo* en 1949 y *Cine Misterio* en 1950, a la par de *La Revista del Superhombre* y *Fan-*

Figura 1: La disimulada crítica al sistema se efectúa mediante metáforas ideogramáticas en «Las Puertitas del Sr. López».

tasía; luego, entre 1953 y 1956, Oesterheld crea al *Sargento Kirk* y la editorial Frontera... Este marco de prosperidad tuvo lugar, paradójicamente, en medio de una crisis económica que comenzó a azotar al país desde 1949 y que incidió sobre la industria de la historieta, al aumentar el precio del papel (de ahí el tamaño diminuto de *Rayo Rojo*) y al diversificarse la oferta de revistas de historieta, lo que condujo a una mayor competencia y al cierre de algunas de ellas.

Tres de los autores que dieron fe de la situación, en este contexto de crisis disimulada por la efervescencia creativa, y que comenzaron a ejercer la profesión de dibujantes fuera de su país fueron Salinas, Arancio y Mordillo. José Luis Salinas había creado «Cisco Kid» como un ambicioso proyecto para ser distribuido por todo el mundo a través de la agencia norteamericana King Features Syndicate, con la cual firmó contrato en 1949. Desde esa fecha, Salinas se quedó en Estados Unidos con su familia, dedicándose a la pintura y a producir ilustraciones para la publicación inglesa *Tell Me Why* (sin olvidar que en 1971 creó a «Dick el artillero»). El caso de Juan Arancio es menos exclusivo, puesto que trabajó –desde la década del cincuenta– para varios países diferentes: Estados Unidos, Gran Bretaña, Australia, Canadá e Italia, donde creó «Timber Lee». Finalmente, otro paradigma de la creación itinerante es Guillermo Mordillo, nacido en Buenos Aires, hijo de emigrantes españoles y que se marchó a Lima en 1955, donde vivió hasta 1960; luego pasó a Nueva York y, en 1963, a París, desde donde produjo sus mejores viñetas.

A pesar de la marcha de estos autores, en Argentina la historieta seguía siendo un campo rico y fértil en el que trabajar. No abundaba la misma dicha entre otros pueblos, sobre todo entre los europeos sacudidos por la contienda de la segunda guerra mundial, y fueron muchos los italianos que emigraron hacia Argentina durante la década del cincuenta (Campani, Pavoni, Pratt...), y también algún español, en este caso por causa del estado de miseria y hambruna en que la guerra civil sumió a España (Cruz, Freixas). Es pues en Argentina, y en este contexto, donde nació lo que en Europa se denominó *historieta de autor*, antes de su consolidación como lenguaje moderno e imbricado con las estéticas del *pop* y los movimientos *underground* y musicales, tal como se experimentó en Francia e Italia en la década del sesenta. Más concretamente podrían señalarse como representantes de

esta nueva historieta los productos de editorial Frontera, destacando sobre ellos *Hora Cero*, nacida en 1957, dos años después de haber sido desmantelado el modelo político peronista tras una insurrección cívico-militar.

Ese nuevo tipo de historieta coexistía con un modelo de edición tradicional, el de la editorial Columba, que había dado trabajo a casi un centenar de profesionales, asegurando los pagos pero conservando la propiedad de los derechos de autor y los originales de los dibujantes. Según el autor Horacio Altuna, que comenzó allí su carrera, algunos de los editores de Columba eran verdaderos gánsteres en el modo de gestionar la distribución, y ha citado como ejemplo al editor de Columba disfrazado bajo el falso nombre de José Alegre. Columba (y sobre todo Record, gestionada por el editor Alfredo Scutti), además, introducía cada vez más obras de procedencia extranjera e instigaba a sus autores locales a seguir ciertos modelos. Ante esta situación se fue haciendo necesario luchar por los derechos de autor y la devolución de la obra original en Argentina, a la par de lo que sucedía en otros países. No ayudaría a la situación el cambio drástico del panorama sociopolítico argentino sufrido durante estos años: Perón había caído en 1955, si bien la juventud peronista se mantuvo firme y muchos fueron los jóvenes que abrazaron la esperanza con la revolución cubana de Castro como referente desde 1959 (eso, al parecer, fue el germen de una facción peronista de izquierdas).

En la década del sesenta la televisión comenzó a ocupar más y más el espacio de la imaginación de los consumidores de historieta argentinos. Editorial Frontera dejó de pagar por entonces debido a la recesión hasta cerrar sus puertas en 1962, aunque *Misterix* mantuvo los emolumentos de sus colaboradores. El cine también fue robando público al cómic y el panorama comenzó a volverse más turbio, sobre todo cuando desapareció *Misterix*. Luego, historietas como «Vida del Che», de Oesterheld y los Breccia, fueron secuestradas y, en 1969, *Gente* (que había dado cobijo a esa reflexión sobre la Argentina sometida bajo el poder militar que es «El Eternauta») también suspendió su publicación. El planteamiento localista de «El Eternauta», consistente en situar su acción en Buenos Aires, supuso toda una ruptura con esquemas clásicos de producción de aventuras, que quizá los más jóvenes no supieron apreciar en toda su dimensión innovadora, excesivamente contaminados por la cultura importada, como lo recuerda José Muñoz:

Figura 2: «El viajero gris» viajaba mentalmente para *escapar* de su encarcelamiento por las autoridades.

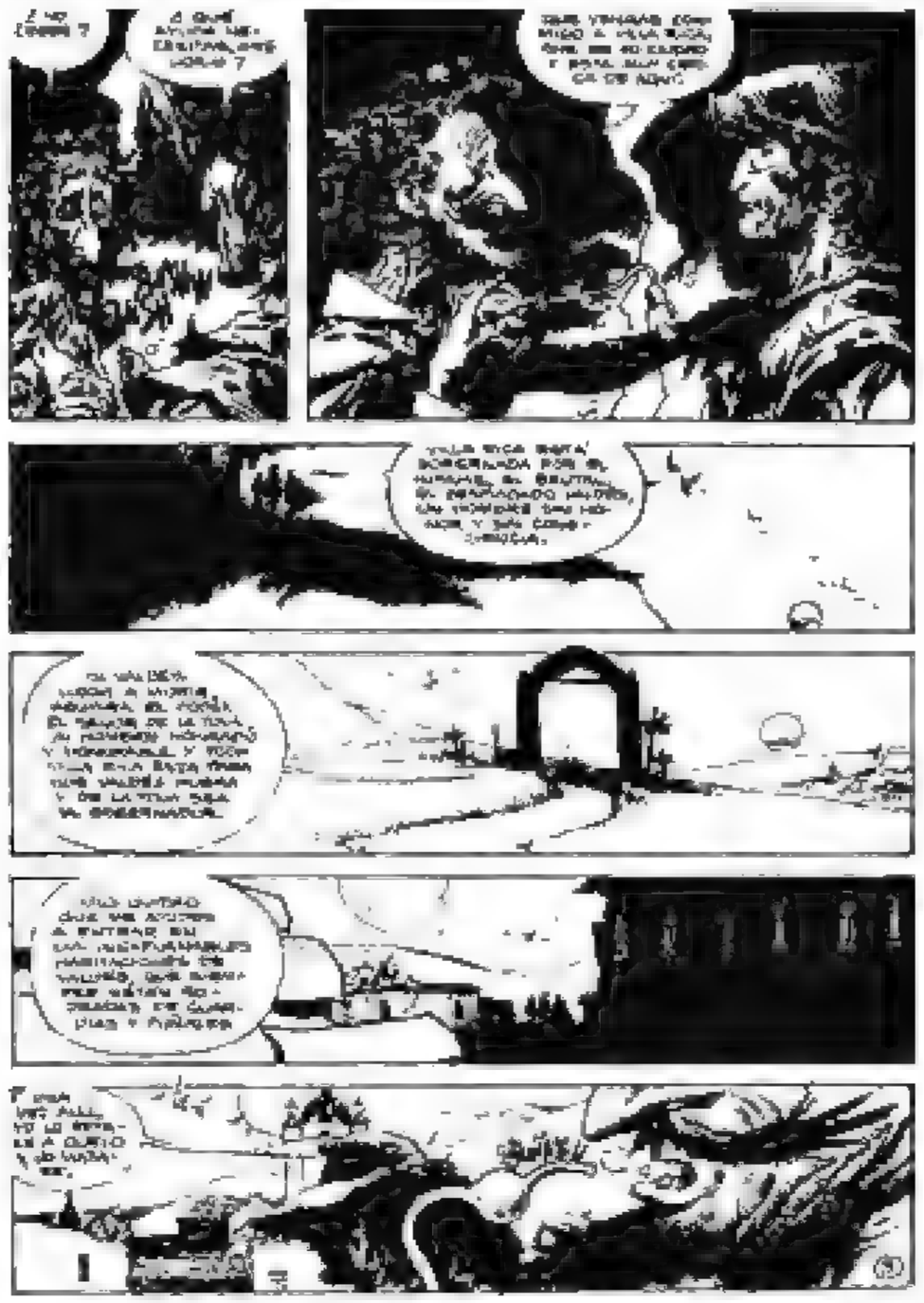


Figura 3: En las primeras aventuras de «Alvar Mayor» hallamos leves críticas a los sistemas totalitarios.

«...los muchachitos como yo estábamos todos pensando en el lejano oeste norteamericano, en historias europeas de guerra, en los exóticos continentes, toda la fascinación de la cosa exótica, de lo que no conocéis, entonces lo que estaba alrededor de nosotros no nos interesaba. Solano fue el antídoto que yo tomé casi en seguida y el efecto benéfico se dio bastante después, cuando empecé a entender también mi circunstancia real como dibujable (*sic*). Esa fue una de las grandes enseñanzas de Solano. También tuve entornos exóticos, porque viste, claro, estábamos todos criados con *films*, literatura. Normal, uno soñaba con las praderas lejanas y miraba con un cierto estupor y una cierta irritación el entorno real» (Muñoz, 1998).

Es por entonces que algunos autores se plantearon la posibilidad de emigrar profesionalmente, no físicamente, hacia otros mercados. Para Inglaterra comenzaron a trabajar Alberto Breccia, seguido de Hugo Pratt, Arturo del Castillo, Luis Domínguez, Alberto César Salinas... Hay que citar también a Antonio Mongiello Ricci, alias Napoleón, que se había marchado a París y publicó en Italia gran parte de su obra, si bien regresó a Argentina en 1970 para atreverse con la resolución de «La guerra de los Antartes», con guión de Oesterheld. Víctor Hugo Arias fue un argentino que por estas fechas también trabajó intensamente para Fleetway y DC Thompson, y en Italia para *Il Corriere dei Piccoli*. Otro ejemplo de búsqueda del aliciente económico en otros mercados es el que dio Leopoldo Durañona, nervioso laborante de Columba que pasó por Abril y acabó haciendo cómics para Fleetway; al comienzo de la década del setenta trabajó para *Misterix*, pero finalmente emigró a Estados Unidos, donde mantuvo una fecunda colaboración con DC en cómics de horror como *Weird War Tales*, *Weird Mystery Tales* o *The House of Secrets*, y también en las revistas de horror de Warren *Creepy* y *Eerie*. Y, para terminar con esta ronda, no olvidemos que el gran autor argentino Jorge Luis Moliterni también colaboró durante la década del sesenta con el Reino Unido (Fleetway), EE. UU. (Charlton) e Italia (*Il Corriere dei Ragazzi*).

En estos trabajos para el mercado inglés, y casi desde el anonimato, Breccia exploró las texturas que lo harían famoso en «Spy 13», serial que desarrolló para la publicación *Thriller* previamente a su vuelta a Argentina para dibujar «Mort Cinder», pero en general aquel trabajo le sirvió para mejorar. Los guiones trataban habitualmente sobre el en-

salzamiento de la victoria de la guerra contra Alemania, y las indicaciones eran tan estrictas que poco dejaban a la improvisación del autor. A la larga, la demanda cedió y la mayoría de los autores regresaron, aunque otros –también españoles e italianos- persistieron incansables en aquel mercado.

Siguiendo con el relato del marco sociopolítico argentino, la revolución libertadora acabó con el gobierno de Perón y se inició una nueva ronda de gobiernos militares: los de Lonardi y de Aramburu, que duraron hasta la elección presidencial de Frondizi, quien gobernó brevemente (fue depuesto en 1962). En este ambiente crispado algunos dibujantes optaron por el exilio. Walter Fahrer, por ejemplo, tras trabajar con Editorial Laínez, se fue a Francia en 1963 para hacer ilustración y, luego, desde 1969, historietas para *Tintin*; Solano López se mudó a Londres en 1963 y allí trabajó para series como *Kelly's Eye* (si bien regresó a tierras argentinas en 1967 para fundar su propio estudio, con vistas a seguir produciendo páginas de historieta para el extranjero). Y recordemos que en 1964 Pratt retornó a Italia definitivamente para dar vida allí a Corto Maltese, que Oskar Blotta –hijo– emigró en 1966 a EE. UU. para colaborar con *Cracked* y hacer ilustraciones, y que el gran Oski también inició una hégira entonces por Perú, Italia, Cuba, Uruguay y Francia.

En el año 1964 tuvieron lugar golpes militares en Brasil y Bolivia y, al poco tiempo, en 1965, EE .UU. envió sus tropas a Vietnam y también a República Dominicana, subrayando su afán imperialista más allá de sus fronteras naturales. En Argentina, tras los mandatos de Guido e Illia, en 1966 asumió el poder el general Onganía y todo cambió. Uno de los mejores testigos de la evolución de la historieta por entonces es Sasturain: «Se da entonces una paradoja: cuando la historieta entra al *ghetto* del discurso crítico y al museo –Bienal Internacional de la Historieta, organizada por el Instituto Di Tella en 1968–, y recibe la primera y seria atención intelectual en Argentina con Oscar Massota y sus seguidores, es un género virtualmente estancado, sin medios dúctiles donde explayarse, candidato a una contradicción fatal a plazo fijo: la producción masiva, estereotipada, en el maniqueísmo y los héroes de rubio jopo importado, *versus* la propuesta restringida que corre tras las vanguardias europeas sin alcanzarlas, con todos los riesgos del aislamiento y la intelectualización» (Sasturain, 1995).

Esta idea fue refrendada por el guionista y teórico Carlos Trillo, al comentar que la cúspide de la historieta porteña se alcanzó con la obra «Mort Cinder» entre 1962 y 1964, y que desde que *Misterix* dejó de ser semanal en 1964, se inició una crisis que cristalizó en 1967 cuando ya no existían *Patoruzito*, ni *Hora Cero*, ni *Frontera*, y el mercado argentino se fue inundando de productos más livianos, menos profundos: «Cuando en 1968 se realiza [...] una gran exposición de historietas, pocas cosas nuevas importantes tenía Argentina para mostrar allí» (Trillo, 1983). La sensación de desposeimiento, además, era grave, y algunos autores, como Oscar Zárate o José Muñoz, emigraron a los cálidos brazos del editor londinense (el primero en 1970, el segundo en 1972, para trabajar con la IPC británica en series como *The Fliying Viking* o *Raven on the Wing*). Gustavo Trigo, pese a

Figura 4: «El Eternauta» dibujado por Breccia dejaba entrever el model triunfante de asociacionismo.

que había aguantado en Argentina durante mucho tiempo siguiendo la obra y la estela de Oesterheld, a finales de la década del setenta trasladó sus bártulos a Roma. El paraguayo Robin Wood, argentino de adopción, viajó por España e Italia hasta asentarse en Dinamarca (y desde allí produjo muchas historietas para el mercado italiano, junto con Zanotto y otros, como «Martin Hell» y «Dago»). En el caso de José Muñoz y Carlos Sampayo, que luego formaron pareja artística lejos de su hogar, abandonaron Argentina por motivos profesionales, pero verían imposibilitado el regreso por razones políticas. Este extrañamiento podría entenderse, en este caso, casi como un exilio.

Los argentinos que quedaron pusieron en práctica una suerte de *resistencia* que se traslució en la labor de algunos editores o directores de publicaciones o secciones, que se afanaron en promocionar las obras de producción autóctona y lucharon por mantener la libertad de expresión. Al menos así ocurrió en *Clarín*, que desde 1973 fue sustituyendo sus historietas importadas (como por ejemplo «Mutt and Jeff») por tiras argentinas de Viuti, Caloi, Tabaré, Dobal, Fontanarrosa, Rivero, Altuna y Crist, en las que se reflejaban los «vericuetos y padecimientos de la realidad nacional» (Ribera, 1992), y sus autores obtenían cierta protección por parte de los editores frente a las amenazas disfrazadas de peticiones que partían de los mecanismos represores del gobierno.

Si la situación comenzaba a estar mal, todo empeoró posteriormente. En 1976, tras los mandatos militares de Levingston y Lanusse, arreció la dictadura en Argentina con la presidencia de Cámpora y la tercera de Perón, y Videla dio un golpe de Estado que concentró el poder y que inauguró una etapa de feroz represión ideológica, de autocensura obligada, de terror a la tortura y al secuestro y con el exilio como única salida para muchos intelectuales. Fue el llamado *Proceso de reorganización nacional* de Videla, un ámbito en el que no había libre expresión, se quemaban libros, se aniquilaba a los rebeldes, se secuestraba a los sospechosos y se torturaba y asesinaba sin contemplaciones[1]. Hubo historietistas que vivieron aterrados por entonces.

Como consecuencia, solo se permitiría el florecimiento de un puñado de revistas satíricas en las que el pueblo encontraba la formulación de sus pensamientos contra el sistema: *Mengano*, *Chaupinella*, *El Péndulo*... Destacó, sobre todo, el despliegue de humor gráfico inteligente de *Hum*® (o *Humor Re-*

TIENE USTED PINTA DE POETA EN EL EXILIO.
BUENO NO SOY POETA PERO VENGO DE UN EXILIO NO IMPUESTO.
DE CAFE Y CRIADO JE.
¿AH SI?
ESTE ES HOMERO FEDE, ES UN FILOSOFO DE CAFE
¿Y COMO ES ESO?
ALGO ASI COMO VIVIR POR MERA INERCIA UNA VIDA QUE NO HE ELEGIDO
DEJE-ME PENSAR...
ESO ES COBARDIA.

Figura 5: «El Loco Chávez» se reunía con restos de un pasado que asumía su cobardía o pusilanimidad.

gistrado), y los guiones y la asesoría creativa de Trillo, Sasturain y Saccomanno primordialmente. Estos autores, junto con otros, apoyaron la lucha por los derechos de autor, llegando a presentar sus reivindicaciones en el Congreso argentino en 1974. Constituyó aquello un paso más allá de lo que habían conseguido Rubén Sosa y José Muñoz cuando formaron un sindicato de prensa en 1971. Los jóvenes creadores, a pesar de la esperanza que habían formulado los renovadores de la historieta patria: Wood, Sergio Almendros y los hermanos Morhain, hallaron razones no solo políticas, sino también económicas, que les hicieron repensar en el abandono del país. Breccia sufrió amenazas y Oesterheld desapareció en 1977, y desde entonces una gasa negra y espantosa cubrió la historia de la historieta en Argentina. Los gobiernos de Videla, Viola y Galtieri no dejaban respiro y con sus gestiones políticas proteccionistas no reflotaron la economía. Muchos autores de historietas optaron por la emigración entre 1975 y 1981: Ricardo Barreiro, Juan Giménez, Carlos Sampayo... luego Jorge Zentner.

La represión de Videla no sería el único factor que impulsó a emigrar a algunos creadores. El paquete de medidas económicas adoptado por el ministro Celestino Rodrigo afectó al sector editorial de tal modo que hubo una caída del 40% de las ventas de las revistas de historietas. Y las reivindicaciones salariales del gremio de dibujantes y guionistas siguió sin reconocimiento, salvo por parte de Ediciones Record, en tanto que actuaba como puente entre la industria argentina y la italiana, donde Eura actuaba como agencia, y era más respetuosa con los derechos de autor. Esto avivó la competencia entre las editoriales Columba y Record, lo que repercutió negativamente en los autores. A la larga, Record fue perdiendo lectores, y en 1978 fue dejando de publicar todas sus revistas salvo *Skorpio*.

Ante esta situación, se produjo un movimiento contrapuesto al que hubo en España, que desde la muerte de Franco (en 1975) fue abriendo sus puertas a algunos autores latinoamericanos y a autores españoles que se habían ido por causa de la dictadura franquista (De

la Fuente regresó de Chile, Jan regresó de Cuba).

A España arribó, por ejemplo, Altuna, en 1982, y explicaba sobre su venida: «Un tipo que emigra de cualquier sitio a cualquier otro sitio para buscar una vida mejor está buscando vivir esa única vida. Es muy terrible tener que irse del país. Para nosotros, en aquel entonces, era eso. La amargura era general. Después, con la democracia, también siguió, pero en aquel entonces la teníamos justo encima. Todos teníamos cadáveres a las espaldas» (De La Calle y Fernández, 2000).

Estos argentinos destinaron su talento a producciones para el mercado español, francés e italiano, preferentemente. Se ha extendido el dicho popular de que todos los dibujantes argentinos saben narrar, y eso les capacita para conquistar cualquier mercado. Aunque eso fuera cierto, no era razón suficiente para facilitarles el afincamiento en otros mercados. Altuna se fue a Francia a mediados de la década del ochenta en vistas del debilitamiento del mercado español, y se percató de lo dura que era la negociación allí (por ejemplo, la empresa Humanoides Associés detentaba los derechos de venta, con altos porcentajes de comisión que no heredaban nunca los hijos del autor sino los del editor). De él partió una afirmación cruelmente descriptiva de hacia adónde había evolucionado su profesión: «Yo siempre digo que cuando estaba fuera de Columba, Columba significaba Hollywood. Cuando estaba en Columba –que era una mierda– y aspiraba a trabajar en la revista *Humor* o *Clarín*, eso era Hollywood. Cuando empecé a trabajar allí me di cuenta de que Hollywood estaba en Europa: trabajar donde trabajaba Carlos Giménez y todos ellos. Me vine acá, trabajé para Toutain y me di cuenta de que Hollywood estaba en Dargaud y compañía. Cuando llegué a Dargaud y todo eso, me di cuenta de que Hollywood no existía: era todo una mierda. El mundo editorial es una mierda». (De La Calle y Fernández, *Op. cit.*).

Durante todo ese tiempo, estos autores asistieron desde el exterior a la muerte de *la historieta de autor* característica de Argentina, que desapareció engullida por la desintegración de la industria de la historieta autóctona al desinflarse el mercado editorial en el que las revistas de historietas disminuyeron (Steimberg, 1983), por lo que algunos de los historietistas conocidos publicaron preferentemente en el exterior.

La industria no desapareció en general, también cambió. La globalización, que hoy parece una evidencia, ya entonces iba afianzándose en la economía de mercado que derribó todas las barreras y en la que medraron las empresas temerosas de arriesgarse a producir historia nacional, abrazando por consiguiente la gestión de licencias ajenas que podían adquirirse a bajo coste. El público escogía cada vez más los cómics de superhéroes norteamericanos, que muchos vieron como blasón del imperialismo estadounidense, los cuales fueron difundiéndose por todo el territorio americano. Primero conquistaron México y desde ahí, bajo el sello Novaro, saltaron a Venezuela, Colombia, Chile, Perú, Argentina, Paraguay... A esto habría que agregar que también hubo una distribución masiva, a bajo coste e ilegal, de ediciones de estos cómics hechas en España.

La transición presidencial de Bignone (aún del *Proceso*) a Alfonsín (primer

presidente electo en mucho tiempo) marcaron el cambio hacia la democracia, pero eso no supuso un inmediato reflote económico, con lo que la situación durante la década del ochenta fue de lento aperturismo (lo cual benefició a los trabajadores en géneros como el erótico, de gran auge entonces) pero aún de penuria. Con la desaparición de la industria nacional a gran escala se esfumó también la posibilidad de cooperación, de gremialidad, y el editor, en esta coyuntura, siguió controlando más aún al autor. De tal guisa, el autor no regresaba a Argentina y quienes se quedaron subsistieron en muchos casos trabajando para los mercados lejanos, sobre todo para los de lengua inglesa. En el mercado británico triunfó así Oscar Zárate, dibujando la obra del afamado Alan Moore «Small Killing».

Fue durante la década del noventa cuando se produjo la mayor hégira hacia la industria del cómic estadounidense, que admitió firmas de calidad para dibujar héroes y superhéroes en un mercado que no por saturado renunció a seguir inflándose. Fue este el tiempo en que Solano López cosechó el éxito con obras de calidad probada («Freaks»), al tiempo que trabajaba en historietas pornográficas ejecutadas mano a mano con Ricardo Barreiro («Sexy Symphonies», «Young Witches»). Con guión de Barreiro había trabajado para el mercado argentino Eduardo Risso («Parque Chas»), y también con Trillo («Boy Vampiro»), pero su mayor popularidad la cosechó con su trabajo para la serie estadounidense *100 Bullets*, luego aplaudida unánimemente en todo el mundo.

Otros autores que cosecharon cierto éxito trabajando para el mercado estadounidense fueron García López (español emigrado a Argentina que luego alcanzó incluso un alto cargo en la empresa DC), Carlos Meglia (gran triunfador en Italia y en todo el mundo con la obra escrita por Trillo «Cybersix»), Ariel Olivetti, Rubén Meriggi o Enrique Alcatena, ambos con obra publicada en el mercado estadounidense. Más recientemente, autores jóvenes como Ángel Mosquito, Laura Vazquez o Diego Agrimbau y otros integrantes de pequeñas editoriales como La Productora también han tomado posiciones en los mercados francés y español. Y no podemos dejar de lado la enorme producción de autores argentinos destinada al mercado italiano, a publicaciones de la editorial Eura tan populares como *LancioStory*, *Skorpio* y otras.

En muchos casos estos dibujantes han seguido trabajando desde su domicilio en Argentina, dado que el avance de las tecnologías digitales permite una comunicación más fluida y eficaz que antaño, pero algunos han seguido optando por la emigración, como es el caso de Meglia. Asimismo, la razón para dibujar para EE. UU. desde el hogar es comprensible hoy si se tienen en cuenta los límites de los cupos de inmigración y las trabas que pone este departamento de los EE. UU., cada vez mayores.

Tras este largo apartado descriptivo, y visto que muchos de los grandes autores argentinos medraron estilística y profesionalmente en otros mercados y que bastantes obras argentinas de gran calidad fueron terminadas para editores de otros países, o confeccionadas con ayuda de autores procedentes de otras tierras, cabe plantearse: ¿dónde está la frontera que señala el límite de lo auténticamente argentino, cómo se define la creación genuina de la Argentina?

Figura 6: «Perramus» establecía nuevos estereotipos de poderosos y de los que se aprovechaban de la actividad de los poderosos.

El debate sobre la *argentinidad*

La identidad nacional de la historieta argentina nace con las aventuras gauchescas en viñetas. Se destaca cuando aparece Vito Nervio como aventurero comparable a otros grandes héroes de la historieta mundial, pero sobre todo se consolida cuando surge el debate intelectual en torno a la historieta tras la Bienal Mundial de la Historieta de 1968. Entonces, el componente antimperialista que otros países de Latinoamérica esgrimen, con el ejemplo visible de la revolución cubana, en Argentina fue asimilado a una nueva preocupación por la identidad nacional en sus producciones artísticas, entre ellas la *argentinidad* de la historieta. Coadyuvará en este empeño el intento de sindicalización de ciertos autores, que surge bajo el gobierno de Onganía.

La obra de argentinos destinada a mercados ajenos carece del espíritu nacional en sus guiones, evidentemente, pero cabría pensar que la autonomía estilística argentina permanece en las obras destinadas a otros mercados precisamente por arrastrar estilemas previos. Podemos citar como ejemplo de esta identidad estilística o de esta *escuela foránea en tierra extraña* el caso de la oleada de españoles que dibujaron para los magazines de Jim Warren durante la década del setenta (desde la agencia Selecciones Ilustradas). Las características del estilo *español* (a saber: realismo formal, apoyo en la documentación fotográfica, entintado característico, modo de dibujar manos, rostros y otras partes de la anatomía, tipos de encuadre elegidos, elección de ciertos ornamentos de influencia *pop*, etc.) impregnaron estas publicaciones y eran muy fácilmente identificables por el lector estadounidense (*cfr.* Barrero, 2003).

Según el guionista e historiador Trillo, los estilos de los autores argentinos fueron desarrollándose bajo la influencia de las tiras diarias y las páginas dominicales de los dibujantes estadounidenses, sobre todo Milton Caniff, Alex Raymond y Harold Foster. Y esto ocurría desde los albores del siglo XX. Luego, aunque también se tomaron aspectos de obras francesas, inglesas y alemanas, Trillo sostiene que «el estilo *argentino* que se conoce es tributario, casi con seguridad, de la fórmula narrativa de la tira diaria norteamericana, ese contar con pocos detalles, con expresividad y escasa escenografía»[2]. En efecto, los cómics gauchescos pioneros, «Vito Nervio» o algunas tiras de prensa, respondían a modelos heredados del cómic estadounidense, aunque domiciliados en Argentina. «El Eternauta» y algunas otras obras de importancia tienen como escenario Buenos Aires, pero en sus objetivos temáticos apuntan hacia un lector genérico.

En resumidas cuentas: si trazamos un recorrido panorámico sobre la historie-

ta producida en Argentina, apenas se atisba una corriente constante de autores y/u obras caracterizadas por ambientarse en escenarios argentinos y con personajes que traten la historia y la cotidianidad patria, y que se haga utilizando estilemas netamente argentinos, con la salvedad de la *escuela Breccia* que siguieron Durañona, Mandrafina, y E. Breccia, cuyo dibujo característico exportarían a otros mercados.

A este respecto se pronunciaba con rotundidad Horacio Altuna recientemente: «En el caso de los que emigraron al mercado inglés, obviamente dejaron atrás sus discursos narrativos nacionales. Algunos no los tenían aun antes de ese éxodo. De cualquier manera, la *nacionalidad* de la autoría se ejerce fundamentalmente a través de la temática, aunque no se desarrolle en el país de origen. Nadie más argentino en su forma narrativa que Héctor G. Oesterheld; sin embargo, su obra, casi toda, la ha ambientado fuera de su país»[3].

Donde más floreció la historieta con interés por la identidad nacional fue en las revistas humorísticas, en *Hortensia*, *Satiricón*, *Mengano*, *Chaupinela*... Y aparentemente también en las páginas de los periódicos, en referencia al caso de la última página de *Clarín*, que en 1973 ya había sustituido todas las tiras foráneas por otras nacionales de Caloi, Fontanarrosa, Trillo/Altuna y Crist, lo cual puede interpretarse como un querer valorar lo nacional o bien como una valoración de los intereses del público lector, que el editor del diario supo estimar y satisfacer (pero más, sospechamos, por interés económico que por buscar la *argentinidad*). Es más, el regreso a Buenos Aires del personaje Chávez en su tira «El loco Chávez»,

Figura 7: «El Sueñero», obra de Enrique Breccia, reunía un panteón de criaturas míticas con otras simbólicas, como los gorilas representantes de los políticos y sus instrumentos represores.

más que una domiciliación asumida fue una suerte de asentamiento en una realidad incomprendida o desdibujada. Desde el poder, no obstante, se entendió que el personaje se mostraba irrespetuoso con el espíritu nacional y con la estructura jerárquica de la sociedad argentina bajo el *Proceso*; al menos esas razones se adujeron cuando fue suspendida la serie de televisión que adaptaba las peripecias de «El Loco Chávez» en 1978 tras solo haber emitido cinco episodios.

A raíz de los esfuerzos del *Proceso* por dar una imagen de fortaleza institucional durante los actos del Mundial de Fútbol celebrado en 1978, los humoristas de *Clarín*, sobre todo Caloi, Fontanarrosa y Viuti, fueron desgranando razones para el escepticismo y la disconformidad y dibujaron un panorama de mediocridad que se ajustaba a la realidad cotidiana de los argentinos. Si ha de buscarse un cierto espíritu de la *argentinidad* podría ser aquí, en estas cotidianas reflexiones sobre la pobreza del país con el fútbol como pretexto para

Figura 8: Desde el exterior, algunos autores como Altuna reflexionaron sobre la caída de los militares golpistas, representados estos genéricamente, sin concretar su gobierno.

evitar la censura; o sea, puede hacerse esta búsqueda en lo temático, pero no en el proceso de *nacionalización* del humor de la última página de *Clarín* al que se aludió anteriormente.

En las historietas que aparecieron durante la década del setenta (ante todo las de la *puesta al día* que se arrogó la editorial Record y sus revistas *Skorpio*, *Pif Paf*, *Tit-Bits*, *Corto Maltés*) se fue tendiendo hacia una dilución de cualquier espíritu patrio, en tanto que muchos de los autores en realidad estaban trabajando simultáneamente para el mercado italiano y sus historietas perdieron toda referencia con lo nacional. Entre los últimos personajes de historieta que portaron estandarte de identidad nacional, podríamos citar a «Alvar Mayor», surgido en 1977 del ingenio de Trillo y dibujado por E. Breccia, que en sus primeras entregas podría entenderse como una fábula sobre la condición latinoamericana.

A partir de finales de la década del setenta, el agotamiento de la industria se tradujo en el cierre de publicaciones a la vez que en la reconversión de los géneros. Columba, pero sobre todo Record, insistieron en la recuperación y explotación de géneros de aventura, sin apenas vinculación con la realidad social o política argentina, y muy pendientes de los lectores italianos, dado que muchas de las historietas argentinas de entonces se hacían con el ojo puesto en el mercado italiano. Este sometimiento a géneros concretos que dependían del público lector extranjero casi podría entenderse como una especie de *exilio autoral* de la producción nacional de historietas.

La única excepción a esta regla fue la revista *Fierro*, dirigida por Juan Sasturain, que demostró mayores inquietudes, aunque no insistió en mirar con ojos críticos hacia el pasado. Su cierre en 1992 implicó la quiebra comercial de la historieta de producción propia en Argentina. Más tarde, la grave crisis de entre siglos dio pie a la creación de nuevas historietas que escarbaban en la problemática del país con acrimonia y sin complejos, como en *Carne Argentina* de La Productora o en «Historias corrientes» de L. Vazquez y F. Rübenacker. Paradójicamente, debido a la coyuntura económica argentina, estas obras han tenido que ser editadas fuera de Argentina. El panorama se transformó iniciado el siglo XXI, pero con una sustancia editorial diferenciada por las plataformas digitales y su enorme difusión por internet, lo cual abre otro debate distinto ya que se diluye el concepto de territorialidad y los mensajes se abre a una comunidad global.

En el humor, por el contrario, los ámbitos argentinos y las costumbres locales siguen siendo el punto de referencia de algunos autores que han sido tradi-

cionalmente los más aplaudidos, sobre todo en Europa: Quino, Maitena, Clau, el mismo Trillo en sus guiones para la prensa diaria. En realidad, muchos de los autores argentinos en activo, incluso los historietistas, siguen trabajando desde Argentina aunque lo hagan para editores de otros países, y por fuerza deben vivir cotidianamente la realidad de su país. Presumiblemente, algo de lo que les rodea se filtra a la postre en sus obras.

Si la reafirmación de un espíritu de defensa de lo nacional, o de defensa de valores reprimidos por la situación política nacional, no se hace efectiva desde las publicaciones autóctonas debido a la autocensura quizá fuera conveniente considerar la carga crítica que los argentinos desplazados inocularon en sus historietas publicadas en otros países o los mensajes metafóricos o disfrazados publicados en la Argentina.

Crítica y sátira al sistema desde los *exilios*

Las críticas veladas al fascismo que pudieran hallarse en historietas argentinas de la década del cuarenta son contadas, y las del superhéroe Misterix creado por Raimundo Ongaro estaban fijadas en el imaginario político e histórico resultante de los fascismos de Italia y Alemania, no en los gobiernos argentinos. Los héroes de Oesterheld son los primeros que además de tener conciencia de los problemas de la colectividad, se comportan como renegados o demuestran actitudes impropias de los héroes monolíticos. Vivo ejemplo de esta definición es Kirk, sargento renegado de su milicia nacido en las páginas de la revista *Misterix*, que se convierte en emblema de la historieta argentina. A fines de la década del cincuenta las revistas de historietas dirigidas o escritas por Oesterheld, *Hora Cero* y *Frontera*, modélicas en su estructura y sesgo editorial, reflejaron la depauperada situación política del país en el tono amargo que presidía sus aventuras, historias con héroes débiles en ocasiones y siempre subyugados por la muerte (uno de los temas fetiche del guionista).

Esta angustia también queda patente en la obra maestra «El Eternauta», nacida en 1957 y que muestra a unos personajes que evolucionan hasta la condena y sumisión al poder totalitario de los invasores. En este sentido, analistas de aquella época han señalado que la sensación general de los argentinos era de estar viviendo en un «*afuera* político» (Cavarozzi, 1996), en suma en una suerte de extrañamiento de la realidad, en lo que podríamos entender como un *exilio interior*, o autoexilio, para diferenciarlo de la crítica que podría hacerse por autores exiliados en el extranjero.

Entre 1957 y 1962, con el ambiente político enturbiado y una recesión que no cesaba, algunos autores argentinos comenzaron a emigrar hacia otros mercados, bien hacia las británicas Fleetway e IPC, bien hacia Italia. En estos casos los contenidos de las historietas que dibujaron tuvieron que adaptarse a los gustos del público británico o italiano, sin que puedan detectarse visos de crítica hacia el régimen político argentino. Entre los autores argentinos solo algunas publicaciones humorísticas se atrevían a acusar más o menos directamente al poder, lejos de las veladuras alegóricas de las historietas, como fue el caso de *Tía Vicenta*, que desde su número 1 alertó contra los golpistas y fomentó la desestabilización ridiculizan-

do a los dirigentes: Frondizi, Illia, Aramburu, Onganía o el mismo Perón. También alertaba contra la represión y el absolutismo el personaje de Quino Mafalda, que nació en la revista del luego exiliado J. Timmerman *Primera Plana*, cuya autoridad no dejaban de cuestionar algunos de cuyos compañeros de tira (Quino siempre se declaró apolítico, si bien apoyó el radicalismo de Alfonsín en los primeros años de la década del ochenta). En 1972, bajo el aperturismo moderado del gobierno de Lanusse apareció *Hortensia*, revista que se dirigía a la juventud universitaria y que también emitió algunas consignas de contestación, aunque en un ámbito más local. *Satiricón*, aparecida el mismo año, también mostró una clara intencionalidad reivindicativa, que en este caso fue silenciada por un Perón vuelto del exilio y no tan afecto al corporativismo fascista, pero cuyo tercer mandato presidencial ralentizó en general la política y se volvió exigente con los medios.

En la historieta, en general, solo hallamos excepciones de formulaciones críticas contra lo establecido. El primer caso relevante es «La vida del Che» de Oesterheld y Alberto y Enrique Breccia, que data de 1968. La obra en sí acabó siendo secuestrada por el gobierno de Onganía. Los Breccia, aunque Enrique militaba en el Partido Judicialista, solamente sufrieron amenazas de bomba. El guionista de esta obra estuvo ligado a los insurgentes montoneros y fue exterminado junto con parte de su familia en 1977.

Carlos Trillo, por su parte, autor que no emigró, practicó un ataque indirecto al poder represor mediante el uso de la ironía, la reformulación genérica o bien usando metáforas que disfrazaban el desacuerdo bajo el humor o el erotismo. Se atrevió a hacerlo más directamente en momento puntuales de su trayectoria como guionista, pudiéndose citar en este sentido el crimen que describe en «Un tal Daneri» de 1975, con Isabel Perón en el poder y bajo un clima político turbulento y crispado y una economía nacional presidida por la inflación.

La llegada al poder de Jorge R. Videla en 1976 instauró una dictadura militar que agotó cualquier posibilidad de crítica en los medios argentinos. Bajo su mandato se produjo la mayor diáspora de autores relacionados con la historieta (como Oscar Blotta), se amenazó a algunos autores (los Breccia), otros fueron secuestrados y eliminados (Oesterheld) y se logró, en general, aplacar bajo su *Proceso* y su eficaz Estado policial toda intransigencia y cualquier atisbo de crítica al poder desde cualquier medio de comunicación. En los cómics argentinos publicados bajo el *Proceso* apenas hubo manifestación política directa, solo una lánguida disconformidad con el sistema. Sí se permitió ejercitar la alegoría, como lo hicieron Trillo y A. Breccia en «Buscavidas» (que fue publicada en Italia, en *L'Eternauta*, a partir de 1981), o como hizo el mismo Trillo con Altuna en «Las puertitas del Sr. López», ejemplo de obra de denuncia disfrazada de amarga crónica vital en la que los militares no supieron olisquear la crítica inteligente. Este autor sostiene que el período represor fue de efervescencia creativa: «La dictadura militar, con su brutal censura, creo que aguzó el ingenio de los autores de cómics (y de humor), que fueron muy apreciados durante la larga noche que fue de 1976 a 1983. El aliento metafóri-

co de la actividad en esos años fue muy grande y el público aprendió a leer entre líneas algunos mensajes más o menos contestatarios»[4].

Hum®, la revista de Andrés Cascioli, se despachó a gusto contra los militares sin observar censura por ello cuando así se esperaba. Según el guionista Norberto Buscaglia, la razón de su inmunidad habría que buscarla en el hecho de que «...estaba penetrada por agentes de los servicios de inteligencia. Es más, hacían chistes y caricaturas sobre los militares, burlándose de los mismos. Nunca les pasó nada ni a la revista ni a los responsables de su edición»[5].

Posiblemente por eso, y pese a su éxito, esta publicación no consiguió traducir con exactitud las esperanzas de sus lectores, aturdidos por la brutalidad del *Proceso* político. Primero por hallarse controlada desde sus intestinos editoriales y, luego, por moderación. Téngase en cuenta que la publicación disfrutaba de mayor acogida precisamente en un momento en que se hacían llamamientos hacia una salida política con la mirada puesta en la democracia, en medio de la recomposición de los partidos Judicialista y Radical. Esto sin duda señalaba en la dirección del talante y aconsejaba la oposición moderada.

En la segunda parte de «El Eternauta», un Oesterheld que ya vivía exiliado de su propio país, agazapado bajo el disfraz del perseguido, trazó un esquemático desacuerdo con la dictadura de Videla en la oligarquía presuntamente socialista que urdió para aquella serie. Solano López, el dibujante, mostró su desacuerdo con el guionista al respecto de la vanguardia revolucionaria que encabeza la liberación del pueblo en esta historieta, y Oesterheld modificó algunos puntos del guión original; no bastante, en 1978 el estudio y los archivos de Solano López fueron quemados, supuestamente por orden de los militares (Sasturain, 2004). «El loco Chávez», por su parte, únicamente apuntaba la posibilidad de que la resolución pacífica de los conflictos era la opción más adecuada y que la libertad personal era un preciado tesoro, pero no se enfrentó abiertamente al *Proceso*, si bien sus autores se negaron a adoptar una postura *oficialista* cuando así se lo sugirió la Agencia Oficial de Noticias de Argentina. La tira no fue censurada de forma tajante en ningún momento; nótese que sí lo fue la serie de televisión, sin duda por considerar que un producto comunicativo audiovisual tenía mayor alcance e influencia sobre la sociedad argentina.

El autor de esta obra, Trillo, admite que la represión llevó a una suerte de *exilio ideológico* a los autores contrarios a los esquemas del régimen militar: «...algo de exilio ideológico hubo, sin duda. Y muchas cosas no se podían decir. Por poner un ejemplo, con Guillermo Saccomanno escribíamos en la revista *Skorpio* largas notas sobre Oesterheld y su talento narrativo con machacona insistencia. Pero no podíamos decir que Oesterheld era un desaparecido...»[6].

Aparte de la represión, la situación de los dibujantes en Argentina se agravó debido a razones económicas. El empobrecimiento fue responsabilidad en gran parte del ministro Martínez de Hoz, en cuyo programa primó el gasto destinado a obras públicas, a armamento y a infraestructuras que reflejaran la imagen del poder, descuidando por completo la industria argentina. Esto no hizo sino incrementar la deuda, la infla-

Figura 9: «Sudor Sudaca» se inmersa en el problema real de la dictadura en Argentina atisbando sobre la tortura y el asesinato institutidos.

ción y provocar un estado de depauperación económica que duraría más de veinte años. Las protestas sindicales fueron mayores durante 1979, la presión de quienes –desde el exilio– protestaban por la continua violación de los derechos humanos en Argentina se incrementó a partir de 1980. Desde 1981 ya era evidente el fracaso de la política económica de De Hoz, propiciatoria de devaluaciones de hasta el 30% y de fugas de capitales en masa.

El producto más incisivo y crítico contra el *Proceso* durante esta época sería «Bosquivia», obra de Trillo, Saccomanno, Tabaré y Fortín aparecida de forma seriada en *SuperHum*® durante el año 1982. Aquí se trazaba un símil animalizado de los poderosos (más bien *brutalizado*), en el que «entre la catarsis y la provocación se dibuja una reflexión profunda y crítica: una verdadera descripción de la realidad. Algo muy alejado al pasatismo y a la risa» (Vazquez, 2002). No obstante, se quiere insistir en que este trabajo también se estructuraba a modo de fábula (como «Alvar Mayor») y era narrado desde la metáfora, es decir, desde el distanciamiento.

El mismo esquema había ensayado Trillo junto con Alberto Breccia en la historieta de 1978 «El viajero de gris», donde un preso reconstruye en su memoria episodios de represión y terror a lo largo de la historia. Su mundo real, la celda, es sombrío y asfixiante; sus guardianes, temibles; sus compañeros de internamiento, no muy de fiar. La única salida a esta situación pasaba por la evasión, entendida como única libertad posible en el estrecho espacio de vida que le pertenecía. En suma, de nuevo solo cabía el *exilio interior* para intentar paliar la represión del *Proceso*.

«Buscavidas», obra de Carlos Trillo y Alberto Breccia, publicada entre 1981 y 1982, también simboliza el atisbo de libertad que se produjo durante la presidencia de Viola (a quien le sucedió rápidamente Galtieri). Pretendía esta historieta denunciar la atmósfera opresiva bajo el *Proceso*, pero también lo hacía mediante símbolos y referentes disimulados, del mismo modo que lo hizo Breccia en sus historietas protagonizadas por Blancanieves o Drácula. Podría decirse que eran obras, toda ellas, de carácter testimonial antes que de denuncia.

Finalmente, cabría citar como historieta más claramente contestataria la concluida en 1984 «Perramus», de Juan Sasturain y Alberto Breccia, que denuncia tanto la inacción y omisión como el régimen dictatorial. Es protago-

nizada por un presunto guerrillero que comete un acto de cobardía y huye refugiándose en el olvido, un exilio interior hacia la desmemoria. Con el tiempo se reivindica y reconstruye la situación paulatinamente, dejando claro que la opción del olvido es repudiable. Con esta obra, Breccia aparentemente pretendía llamar la atención de los que callaron tras el fin de la dictadura, planteaba la necesidad de rescatar la memoria abstrusa de la inhumana situación que antecedió al gobierno democrático de 1983. Aunque la obra no consiguió remover las conciencias suficientes en Argentina, fue reconocida por Amnistía Internacional con el premio Derechos Humanos en 1988.

Tras la reinstauración de la democracia con la subida al poder de Alfonsín en 1983, hubo pocas manifestaciones abiertamente críticas o reveladoras de las barbaries cometidas por los regímenes políticos inmediatamente anteriores, acaso por la inercia escogida para efectuar la transición política. La obra más destacable en este sentido fue «El sueñero», con guión y dibujos de Enrique Breccia, realizada en 1984. La obra se plantea en un remoto futuro en el que se necesitan guerreros para satisfacer el abundante ocio de la población, y donde se dibuja una Argentina mítica en la que se enfrentan las fuerzas populares contra las foráneas. Breccia desliza en estas páginas apuntes sobre la reciente dictadura, sobre la guerra de Malvinas y el rescate de lo nacional frente a lo extranjero.

También hallamos algunas muestras de crítica a la represión en obras publicadas por argentinos desde otros países y en otras publicaciones de historietas. Empero, nunca fueron críticas

Figura 10: Peiro, y otros autores de historietas que trabajaron en la revista *Fierro*, fueron los que más y mejor supieron denunciar el periodo más negro de la historia de Argentina.

acometedoras las que partieron de los propios argentinos. Por ejemplo, Horacio Altuna, autor que emigró por razones políticas, entre otras (había militado en el ala izquierda del sindicalismo peronista), mantuvo un vínculo profesional con su patria puesto que seguía publicando en *Clarín* y en otras revistas de historietas, y es posible que esa fuera una de las razones por las cuales no agrió los mensajes de sus obras con denuncias de los dictadores y de los abusos de poder. No obstante, en su tira «Nene Montanaro» arremetió contra Menem con bastante insistencia. Es digna de mención, en el caso de Altuna, la historieta «Fantasmas» (incluida en el álbum «Tragaperras / Wet Dreams», de 1984), donde se hace

una reflexión crepuscular sobre el abatimiento de los dictadores, pero recordemos que se trataba de una obra escrita desde Argentina por Trillo. La obra de Altuna «Imaginario», en la que ya actúa como responsable de sus propios mensajes desde Europa, se orienta a criticar los medios de comunicación y la decadencia de la sociedad moderna en general. No mira a su pasado, pues.

Es cierto que la historieta «Bajo el mástil sin hojas», dibujada por el argentino afincado en España Juan Giménez para la colección de historias «Los derechos humanos», que editó el sello vasco Ikusager en 1985, denunciaba sin paliativos el Plan Cóndor planificado para perseguir a sus opositores políticos refugiados en otros países. Mas el autor del guión de esta historieta no fue un argentino, sino el español Felipe Hernández Cava.

Jorge Zentner, escritor argentino que emigró a España para mejorar su situación económica antes que por razones políticas, sí miró hacia atrás en sus guiones para historieta, en concreto en los que elaboró para el dibujante español Rubén Pellejero. Pero la reflexión que se extrae de la obra de Zentner es que prefiere hablar sobre el éxodo antes que sobre el exilio, pues el éxodo se hallaba en sus raíces judías y de ahí que su personaje principal, Dieter Lumpen, sea un apátrida. En una obra más reciente del autor, «El silencio de Malka», Zentner traza una panorámica del éxodo de sus ancestros judíos hacia la Argentina y el posterior proceso de nacionalización de aquellos inmigrantes, pero detiene su relato en 1930 aproximadamente, sin intentar recordar el golpismo y la represión posteriores en el país. Por su parte, Solano López no pasó de la década del sesenta en «Evaristo», la obra que dibujó sobre guiones de Sampayo, donde se deslizan solamente algunas alusiones al golpe de Estado de 1962 y al gobernante Frondizi.

Muñoz y Sampayo fueron dos autores que incidieron desde su autoexilio (en realidad no fueron expatriados) sobre la situación argentina bajo la dictadura, pero, de nuevo, indirectamente, ya que prefirieron hacer un análisis de la angustia consecuencia del exilio (en realidad, según ellos, de la *huida*) antes que arremeter directamente contra los regímenes totalitarios. Al uso de la visión desolada del pasado que planteaba Breccia en «Perramus», Muñoz y Sampayo crearon la obra «Sudor Sudaca» (publicada en España por La Cúpula, en 1990), para dibujar en ella un retrato del latinoamericano emigrante y, particularmente, sobre la carga de culpa que sobrelleva el argentino exiliado. Sampayo, el guionista, describió personajes estigmatizados por la autoridad y otros que habían elegido el olvido como válvula de escape de los recuerdos tortuosos. En ambos casos, los protagonistas del acto migratorio habían incurrido en un *exilio interior*, ahogando sus pesares en la desmemoria. Con esta estrategia, indirectamente, desde la deshumanización resultante, los autores efectuaron la que quizás haya sido la más dura denuncia del *Proceso* en Argentina.

Conclusiones

No ha habido autores de historieta argentinos obligados a la expatriación en la historia de la historieta argentina; los que emigraron de su país lo hicieron fundamentalmente por razones económicas, por más que a su despla-

zamiento, mudanza o exilio contribuyera la asfixiante situación política. Solo hubo un autor asesinado por los militares durante el período del *Proceso*, H. G. Oesterheld, pero lo fue más por haber abrazado la causa montonera contraria al régimen que por el contenido de su obra.

Las razones del exilio profesional de los autores argentinos están ligadas a razones económicas, desde los primeros casos (Salinas, Cazeneuve, L. A. Domínguez), pasando por los que emigraron hacia las páginas del sello Fleetway británico o de la editora Eura italiana, hasta los que salieron del país tras instaurarse el *Proceso* de Videla (Muñoz, Sampayo, Altuna, etc.). En el final del siglo XX, la grave crisis económica que azotó a Argentina obligaría a emigrar a autores como Juan Giménez, Jorge Zentner y ya más tarde Meglia, Risso y otros.

El distanciamiento desde el cual se trató la realidad política y social de Argentina, sobre todo durante el período del *Proceso*, permitió a los autores vivir tranquilos en su patria. Más que censura lo que imperó fue la autocensura de los mismos autores y editores, temerosos de la represalia militar. Así entonces, la crítica al sistema imperante no se practicó desde la historieta argentina directamente por razones obvias: bajo un régimen de terror las opciones son la rebeldía o la muerte. A lo máximo que algunos espíritus inquietos llegaron fue a la práctica de una suerte de exilio interior, desde el cual emitieron mensajes disimulados en mayor o menor grado, fabulados o testimoniales, destacando en este sentido sobre todo las obras de los Breccia, Solano López y Altuna y las escritas por Trillo, Sampayo y Saccomanno. Las revistas de historietas por lo general eludieron la problemática política del país, o si la trataron fue mediante alusiones y sobrentendidos.

Sería, ante todo, desde las revistas humorísticas donde se practicó una sátira eficaz –también afincada en la sugerencia antes que en la denuncia directa–, pero nunca feroz, como demostraron *Satiricón* y luego *Hum®*, instrumento para el modelado de conciencias activistas y la creación de opiniones adversas hacia un régimen que en 1982 ya veía inminente la transición democrática (aunque sobre la guerra de las Malvinas no se adoptó en esta revista una posición meridianamente contraria a Galtieri). *Hum®* ejemplifica la escasez de órganos opositores al *Proceso* insaturado por Videla y la mesurada transición hacia la democracia.

El hecho del desarraigo no parece haber caracterizado las obras de los profesionales de la historieta argentina o de profesionales argentinos radicados en otros lugares del mundo. En cierto modo puede entenderse como *desarraigada* la historieta nacional a partir de la década del ochenta, puesto que Columba y Record, sellos editoriales principales, viraron hacia géneros sobrexplotados y con la mirada puesta en el mercado internacional –al menos en el italiano–, donde se distribuían paralelamente sus producciones. Por lo demás, autores como Quino, Trillo y Maitena siguen trabajando hoy sobre la base de temas, costumbres y ambientes puramente argentinos.

Cabría pensar que el enfoque desde la lejanía habría permitido elaborar reproches a la dictadura, pero desde el afincamiento en que se hallaban los

emigrantes argentinos no se formularon propuestas contundentes de crítica contra el *Proceso*, ni mientras duró ni después de su desaparición. Los autores optaron por el olvido o por la reflexión digerida sobre la culpa, la sumisión y las lacras resultantes, bien por razones de seguridad, bien por querer sumarse a un olvido tácito pactado como fórmula de reconciliación política y de evitación de traumas tras el período oscuro. Con todo, los escasos ejemplos de obras que sí denunciaron –aunque fuese sesgadamente– el régimen dictatorial, sirvieron para reflejar una dignidad que los militares no lograron arrebatar a los argentinos.

Notas

1. Sobre este particular período de la historia política de Argentina, *cfr.*: Anguita, E. y Caparrós, M.: «La Voluntad III. Historia de la militancia en la Argentina 1976-1978», Norma, Buenos Aires, 1998; Bignone, R.: «El último de facto. La liquidación del Proceso. Memoria y testimonio», Planeta, Buenos Aires, 1992; Bonavena, P. *et. al.*: «Orígenes y desarrollo de la guerra civil en la Argentina 1966-1976», CBC-UBA, Buenos Aires, 1996; Cavarozzi, M.: «Autoritarismo y democracia», Ariel, Buenos Aires, 1996; Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas: «Nunca más» [y «Anexo»], Eudeba, Buenos Aires, 1984; Dutrenit, S. (coord.): «Diversidad partidaria y dictaduras: Argentina, Brasil y Uruguay», Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, México, 1996; Jordan, A.: «El Proceso 1976/1983», Emecé, Buenos Aires, 1993; Mignone, E. F.: «Iglesia y dictadura», Univ. de Quilmes / La Página, Buenos Aires, 1999; Nilson, C. M.: «Operación Cóndor. Terrorismo de Estado en el cono Sur», Lholé-Lumen, Buenos Aires, 1998; Rock, D.: «Argentina 1516-1987», Alianza, Madrid, 1988; Romero, L. A.: «Breve historia contemporánea de Argentina», Fondo de Cultura Económica, México, 1994; Turolo, C. M.: «De Isabel a Videla. Los pliegos del poder», Sudamericana, Buenos Aires, 1996.
2. Entrevista inédita mantenida con Carlos Trillo por el autor de este artículo en diciembre de 2004.
3. Entrevista inédita mantenida con Horacio Altuna por el autor de este artículo en diciembre de 2004.
4. Entrevista inédita mantenida con Carlos Trillo por el autor de este artículo en diciembre de 2004.
5. Entrevista inédita mantenida con Norberto Buscaglia por el autor de este artículo en diciembre de 2004.
6. Entrevista inédita mantenida con Carlos Trillo por el autor de este artículo en diciembre de 2004.

Bibliografía

Barrero, M.: «Cómics de terror modernos en EE. UU. Del horror elegante a la trivialización del miedo», en «El terror en el cómic», Comunicación Social, Sevilla, 2003 (pp. 106-114).

Cavarozzi, M.: «Autoritarismo y democracia», Ariel, Buenos Aires, 1996.

Cooke, J. B.: «Pablo's Amazing Journey», en *Comic Book Artist*, 13, TwoMorrows Pub., Raleigh, 2001 (p. 104).

De la Calle, A. y Fernández, N.: «Horacio Altuna. Entrevista», en *Dentro de la viñeta*, 12, Dude Cómics / AAHA, Avilés, 2000 (p. 34).

Guerra, D.: «Il fumetto venezuelano», en «Historietas», Gabriele Mazotta, Milano, 1997 (p. 89).

Muñoz, D.: «Muñoz» [entrevista], en *U, el hijo de Urich*, 13, Camaleón Ediciones, Barcelona, 1998.

Rabanal, D.: «Panorama de la historieta en Colombia», en *Revista Latinoamericana de Estudios sobre la Historieta*, no. 1, Pablo de la Torriente, La Habana, 2001 (p. 15).

Rivera, J. B.: «Panorama de la historieta en la Argentina», Coquena Grupo Editor, Buenos Aires, 1992 (p. 61).

Sasturain, J.: «El domicilio de la aventura», Colihue, Buenos Aires, 1995 (p. 30).

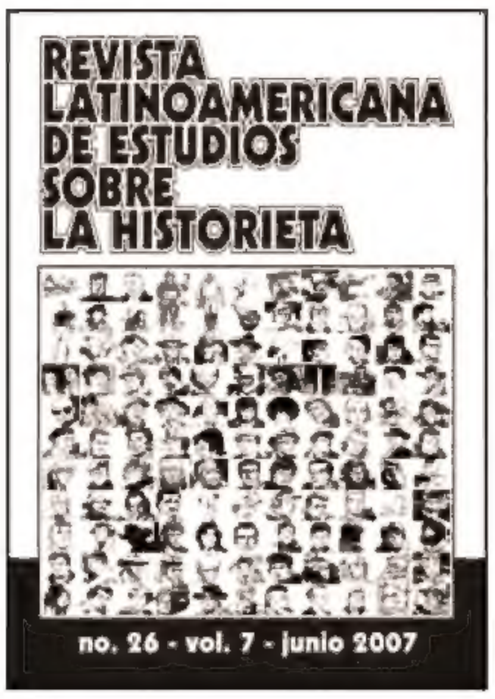
Sasturain, J.: «Buscados vivos», Astralib, Buenos Aires, 2004 (pp. 134-137).

Steimberg, O: «La historieta argentina desde 1960», en «Historia de los cómics», vol. 4, Toutain editor, Barcelona, 1983 (p. 1177).

Trillo, C.: «Héctor G. Oesterheld, un escritor de aventuras», en «Historia de los cómics», vol. 2, Toutain Editor, Barcelona, 1983 (p. 644).

Vazquez, L.: «Bosquivia: El humor en la dictadura militar argentina», en *Tebeosfera*, 27 de noviembre de 2002 [http://www.tebeosfera.com/Seccion/AEC/04/Bosquivia.htm].

los últimos números



A. Ferreiro, F. García, H. Ostuni, L. Rosales, N. Rodríguez Van Rousselt: H.G. Oesterheld: maestro de los sueños (8). Los personajes

Luis Mauro Sujatovich: La construcción del héroe en «El Eternauta» (1)

Héctor Fernández L'Hoeste: De la exaltación del nacionalismo en la historieta colombiana. El caso de «Hombres de acero»

Gêisa Fernandes D´Oliveira: El *caipira* de todos nosotros. La construcción del sentido de un tipo brasileño en las historietas

Alij Aquetza Anaya López: Pasiones y temores de la historieta popular mexicana

Jorge Montealegre Iturra: Los «Dramagramas» de Fernando Krahn

Juan Manuel Aurrecoechea: La historieta popular mexicana en la hora de su arqueología

Adelaida de Juan: Nuez: premio a la caricatura

Luis Mauro Sujatovich: La construcción del héroe en «El Eternauta» (2)

Hernán Ostuni Rocca: La historieta uruguaya

Joaquín Cuevas: Breve aproximación a una historia de la historieta boliviana

Gabriel López Soliz: Una aproximación a la historia de la caricatura en Bolivia

Jorge Siles: El *boom* de la historieta boliviana

Jorge L. Catalá Carrasco: El humor gráfico revolucionario en Cuba. El camino hacia un arte militante

Carlos Reyes G.: Breve e incompleta mirada a la antigua-nueva historieta independiente chilena

Luis Mauro Sujatovich: La construcción del héroe en «El Eternauta» (3)